

د. غالي شكري

ثورة المختل

دراسة في أدب توفيق الحكيم



0160097

Bibliotheca Alexandrina



تصميم الغلاف :
نجدة قلعي

د. غالي شكري

ثورة المعن

دراسة في أدب توفيق الحكيم

الهيئة العامة لمكتبة الاسكندرية
رقم التصنيف : _____
رقم التسجيل : _____

منشورات دار الإفاق الجديدة بيروت

الهدايا

إلى ذكرى أنور المعداوي

جميع الحقوق محفوظة

١٩٦٦	الطبعة الأولى
١٩٧٣	الطبعة الثانية
١٩٨٢	الطبعة الثالثة

مقدمة الطبعة الثالثة

بعد أن صدرت الطبعة الثانية من هذا الكتاب بقليل ، قامت الضجة الكبرى حول كتيب توفيق الحكيم « عودة الوعي » الذي صادف فيه على المرحلة الناصرية وقال أنه كان غائب الوعي طيلة عشرين عاما ، وأنه يطالب بفتح ملف عبد الناصر ونظامه لأنه المسؤول عن كل ما حاق بمصر والعرب من هزائم .

كان ذلك عام ١٩٧٤

بعدها بثلاث سنوات قامت القيامة ، لأن السادات قام بزيارة القدس المحتلة ثم عقد اتفاقيات كامب ديفيد ، وأخيرا أبرم معاهدة الصلح المنفرد مع إسرائيل ... وفي هذه الخطوات كلها كان توفيق الحكيم رائد الكتاب المصريين الذين أيدوا الرئيس وباركوا الصلح .

هنا ظهر موقفان حاسمان من توفيق الحكيم وفنه ، أولهما يقول بأن الحكيم لم يتغير قط ، هكذا كان قبل الثورة الناصرية ، وهكذا كان أثناءها ، وما هوذا الآن يفصح عما لم يكن يستطيع التعبير عنه في بعض الأوقات ... ولكن الرجل هو هو لم يتغير قط طيلة ستين عاما من الكتابة .

وللحق ، فقد عثر اصحاب هذا الموقف في ماضي الحكيم على ما يؤيد وجهة النظر هذه بكثير من الاستشهادات والمواقف .

وقال اصحاب الموقف الثاني : كلا ، ليس هذا صحيحا ، فقد وقف الرجل في الماضي ضد الفاشية وكان الالمان في العلمين بالقرب من الاسكندرية ، وأنه استلهم التراث العربي الاسلامي في معظم ما كتب ولم يكتب حرفا بالعامية ايمانا منه بالفصحى الميسرة ، وأنه قاوم الاجهزة وطغيانها في الزمن الناصري ووقف الى جانب الشباب في زمن السادات ... وبالتالي فما بدر منه عام ١٩٧٤ وبعدها وعام ١٩٧٧ وبعدها ليس اكثر من انقلاب شامل من جانب الرجل على نفسه وقد خان تراثه قبل ان يخون أمته .

ثورة المعتزل

أين كنت من هذين الموقفين ، وأنا صاحب أول كتاب متكامل عن توفيق الحكيم صدر للمرة الأولى عام ١٩٦٦ ؟

في كتابي « من الارشيف السري للثقافة المصرية » (ط أولى ١٩٧٥)
جواب على سؤال « عودة الوعي » . وفي كتابي « اعترافات الزمن الخائب »
(ط أولى ١٩٧٩) جواب على سؤال « الصلح مع اسرائيل » .

واحب هنا ، لمن يقرأ كلا الكتابين ان اوجز الجواب على السؤالين هكذا :
● ليس صحيحا ان هناك « توفيق الحكيم » واحد ، لم يتغير طيلة اكثر من
نصف قرن . وليس هناك كاتب غيره في اي ادب من اداب العالم لم يتغير . كل
كاتب ، كإنسان ، يتغير ، وكمثقف يتغير أيضا . مع ذلك يبقى صحيحا ان
ثمة محاور رئيسية في حياة كل فنان او مفكر نادرا ما تتغير .

وعندما يكتب الحكيم « عودة الوعي » قائلا انه كان غائب الوعي عشرين
عاما ، فانني والقراء معي لا نقيم لهذا الكلام وزنا ، لأن ما انتجه في العشرين
عاما قد استقل بتأثيره الموضوعي عن « آراء » صاحبه التالية . ان العمل الفني
والفكري لا يعود ملكا لصاحبه . بعد صدوره ، وانما هو يؤدي دوره الفاعل في
النفوس والعقول بغض النظر عن التطورات الشخصية لصاحبه .. خاصة وانه
اذا كان قد غاب عن الوعي فعلا ، لكان عليه ان يكون شجاعا كما فعل بعض
الكتاب في كل الأزمنة ، ويحرق كتبه في أوسع ميادين القاهرة ويحرم على
الناشرين طبعها ويناشد القراء اتلافها اينما وجدت .

وهو الأمر الذي لم يحدث الى اليوم ، بل لا زال توفيق الحكيم يعيد طبع
ما انتجه خلال العشرين عاما الناصرية ، ويسجل عناوينها في قائمة مؤلفاته
المنشورة في صدر كل كتبه الجديدة . ومعنى ذلك ببساطة انه يعترف بها .

يعترف بـ « السلطان الحائر » و « الصفقة » و « الايدي الناعمة » و
« ايزيس » و « يا طالع الشجرة » و « الورطة » و « بنك القلق » و « رحلة
الغد » و « الصرصار ملكا » و « الطعام لكل فم » و « رحلة الربيع والخريف »
وغيرها مما يشكل العصر الذهبي لانتاجه ... فلو ان المؤرخ حذف هذه الأعمال
من عمر توفيق الحكيم الادبي والفني ، ماذا يتبقى له مما كتبه ايام الملك فاروق
أو ايام الرئيس السادات ؟ لا شيء ، سوى ما يحمل قيمة تاريخية في الماضي ، أو
ما يحمل موقفا سياسيا في الحاضر .

والاعمال الاولى التي تحمل قيمة تاريخية ، هي اعمال وطنية تعادي الاستعمار ولاعلاقة لها باسرائيل التي لم تكن قد وجدت . والاعمال الجديدة — أين هي ؟ التي تحمل موقفا سياسيا ، كعودة الوعي ، لن يبقى منها شيء ، لأن الحكيم في اي وقت لم يكن رجلا سياسيا . اما بعض الاعمال التي قد تتحدى الزمن لبعض الوقت ، فهي التي انتجها حين كان « غائب الوعي » كما يصف نفسه . واذا كانت غيبة الوعي تدفعه لكتابة مثل هذه الاعمال ، فليت وعيه يستمر غائبا

ان « عودة الوعي » ليست اكثر من منشور سياسي مبتذل سوف ينساه عن ظهر قلب ، اما الأعمال التي نادت بالعدل الاجتماعي والحرية فسوف تبقى شاهدا ضد « الوعي العائد » للحكيم .

ولعلي لم أعرف كاتباً ظلم نفسه كتوفيق الحكيم ، فهذا الرجل الذي يدعي انه كان غائب الوعي هو الذي كتب « السلطان الحائر » عام ١٩٥٩ (وهو تاريخ ذو مغزى في الرحلة الناصرية) يندد بالسيف وينتصر للقانون ، في وقت صعب تناقضت فيه الثورة مع اكثر من فريق سياسي ، وكانت تلجأ في حل التناقض الى ايسر الحلول وهو السجن والمعتقل . كان كاتباً شجاعاً كامل الوعي حين اعلن بأعلى صوت ان حيرة السلطان يجب ان تتوقف باتخاذ جانب القانون ونبذ منطق السيف .

وكانت الدولة الناصرية ايضا من الشجاعة بحيث وافقت الرقابة على نشر المسرحية ووافق المسرح على عرضها .

وفي عام ١٩٦٦ قبيل الهزيمة بعام واحد نشر الحكيم في اوسع الصحف المصرية انتشاراً — الاهرام — مسروايته «بنك القلق» التي نقد فيها اجهزة الأمن نقداً مباشراً وحذر القيادة السياسية من ان غياب حرية المواطن يقود حتما الى فقدان حرية الوطن .

وللمرة الثانية ، كان رجلاً شجاعاً . وكانت الدولة الناصرية في مستوى المسؤولية الأدبية ، فوافقت على نشر «المسرواية» في الصحيفة والكتاب .

لم يفقد الرجل وعيه كما يظن ، أو كما يريد للبعض ان يظن . ولست أريد ان اذكر « المآثر » الناصرية على توفيق الحكيم حتى انه

ثورة المعتزل

اصبح في ذلك الوقت « مؤسسة مستقلة » نقدها من المحرمات . في عام ١٩٥٧ كان المرحوم رشدي صالح قد بدأ ينشر عدة مقالات في نقد الحكيم ، فما كان من عبد الناصر الا ان صرح « لقد تأثرت برواية عودة الروح » ومنحه ارفع وسام في الدولة ، واصدر الاوامر بوقف الحملة النقدية في جريدة الجمهورية . وفي العهد الناصري ايضا تحولت اعماله الى مسلسلات اذاعية وتلفزيونية وافلام سينمائية وعروض مسرحية ، وتقررت كتبه بمئات الالوف من النسخ على برامج التعليم ، مما جعله يصبح خلال تلك الفترة من اصحاب الملايين ، الأمر الذي لم يحظ به اي كاتب في مصر كالعقاد او طه حسين .

وليس هذا عيبا ، واي اديب يستحق اكثر من ذلك .

وهو ليس مطالبا برد الجميل ، ولا أي اديب اخر ، لأنه حق وليس منحة .

واكثر من ذلك ، انه كان مصيبا في نقد اجهزة الدولة عام ١٩٥٩ وعام ١٩٦٦ كما كان مصيبا في دعم الاتجاه نحو الاشتراكية حين كتب « الطعام لكل فم » .

ولكنه بالقطع ، لم يكن غائب الوعي حين كان ينقد او حين كان يؤيد او حين كان يفتني بمكافات النقد والتأييد .

لذلك ، لست اجد نفسي مع الذين « اكتشفوا » جذور الموقف الراهن للحكيم في « كل » اعماله ومراحله منذ بدأ يكتب .

ولكنني ايضا ، لست مع القائلين بانه كان الخير المطلق في الماضي ، وقد انقلب راسا على عقب .

● توفيق الحكيم جزء من ظاهرة اشمل ، فالى جانبه يقف نجيب محفوظ وحسين فوزي على سبيل المثال لا الحصر ، ولا يمكن اتهام هؤلاء الناس بأنهم « غيروا مواقفهم فجأة مقابل المال او الأمن » فليس من بينهم فقير او يمكن الاعتداء عليه .

إنهم ابناء جيل شارك بفكره وفنه في التمهيد للثورة . ولكن التكوين الروحي لهذا الجيل كان قد تم انجازه في رحاب ثورة سابقة ، حتى ثورة ١٩١٩ بقيادة سعد زغلول . حينذاك كان « الجلاء والدستور » هما محور العمل

مقدمة الطبعة الثالثة

الوطني المصري. وكانت الوطنية المصرية هي العصب المركز الحساس في العقل والوجدان. لذلك كان التراث الفرعوني في الآداب والفنون المصرية حينذاك دائرة رومانسية تحتمي بالمجد الغابر في مواجهة الحضارة القاهرة. وكان الفكر الغربي هو الوجه الآخر للعملة، أي محاربة الغزاة بأسلحتهم، فكما أنهم تقدموا لدرجة الغزو، بالفكر والتكنولوجيا، علينا أن نتعلم منهم لنطردهم ونصبح مثلهم.

هكذا كان تفكير الأعيان والتجار والموظفين وأصحاب الشركات من محمد علي إلى ثورة ١٩٥٢. وهو الفكر الذي تبدى في معادلة التوفيق بين التراث والعصر. وكانت الطبقة الوسطى التي نشأت أصلاً في حضن الاستعمار ومن رحم الاقطاع، هي أكثر الشرائح الاجتماعية المصرية احتفالا بهذه المعادلة. غير أن التراث الذي بدا الجزء منها هو الاسلام، نبذته المصالح المضادة لتركيا و «جامعتها الاسلامية» وازدهرت التيارات الأخرى التي تزواج بين التراث الفرعوني والغرب في وقت واحد. لأن التيار القومي العربي كان بالغ الضعف بسبب النشأة الانفصالية للبرجوازيات العربية.

كان هذا التيار في النقد والثقافة والسياسة المصرية من أبرز التيارات الوطنية، لأنه كان الأكثر تعبيرا - في الآداب والفنون - عن معنى « النهضة » و « التقدم » و « الحضارة » لدى الطبقة الوسطى الصاعدة.

وفي هذا السياق كان توفيق الحكيم من رواد هذه « النهضة » بعد ثورة ١٩١٩ فقد كتب « عودة الروح » و « اهل الكهف » و « يوميات نائب في الأرياف » و « الرباط المقدس » في الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن، ليؤكد على هذا المعنى للنهضة والتقدم والحضارة: نهضة مصر ذات التاريخ الفرعوني (عودة الروح) وعودة القديم الحتمية إلى الاكفان لأن الجديد قد ولد (اهل الكهف) وضرورة الالتفات إلى الفلاح - الثروة المدفونة في الريف الاقطاعي (يوميات نائب) وقضية الجنس في « الرباط المقدس ».

في الثورة الناصرية تحقق الحلم، ولكن على نحو مغاير: الإصلاح الزراعي والتصنيع والجلاء والتنمية الاقتصادية، كلها احلام الطبقة الوسطى منذ ثورة ١٩١٩ وقد أخذت طريقها التدريجي إلى التحقق.

ثورة المعتزل

ولكن هناك أمرين : أولهما لم يتحقق ، والثاني جديد ولم يكن حلما في خيال الطبقة الوسطى او ضميرها. اما الأول الذي لم يتحقق فهو الليبرالية البرجوازية . اما الذي تحقق ولم يكن واردا في جدول اعمال البرجوازية فهو اتساع الدعوة القومية العربية وتجسدها حيناً من الزمن في دولة الوحدة . ومن المفيد التذكير هنا ، بأن توفيق الحكيم بالذات – وانصافا للتاريخ – لم يكن قط من انصار الليبرالية الوفدية أيام الملك ، بل هو صريح فكرا وفنا في معاداة التجربة الديموقراطية القصيرة في ذلك الزمن . وهو صاحب فكرة « الكل في واحد » التي جاءت في رواية « عودة الروح » والتي اعلن الرئيس عبد الناصر تأثره بها . لذلك اجدني اتحفظ كثيرا اذا قلت ان الحكيم احد الرجال الذين « فجعوا » في حلم الديموقراطية الذي لم يتحقق مع الثورة . غير انه طالما كتب « السلطان الحائر » و « بنك القلق » نستطيع الايحاء بحذرانه كان بهذا القدر او ذاك احد أبناء الجيل الذي فقد احد احلامه الرئيسية في مسيرة الثورة المعقدة .

غير ان الفاجعة الحقيقية كانت في « الحلم » الذي لم يحلمه ذلك الجيل ، وهو القومية العربية .

كانت الوطنية المصرية بالثورة قد استنفدت اغراضها واشكالها وافاقها القديمة . كان المشهد الاجتماعي في الاربعينات قد تغير ، ولم تعد الطبقة الوسطى وحدها سيدة المسرح . وفي غمرة تراكم الاحداث بين معاهدة ١٩٣٦ وحريق القاهرة في يناير ١٩٥٢ تبين الارتباط الجيني بين وجهي قضية الثورة : الوجه الوطني بالجلاء والوجه الاجتماعي بتغيير السلطة . وا قبل عام ١٩٤٨ ليؤكد وجهها ثالثا كان خافيا هو الوجه القومي العربي .

لم يكن جيل ثورة ١٩١٩ أو جيل ما بين الحربين الذي ينتمي اليه توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وحسين فوزي قد تكون في ضوء هذه المتغيرات المتلاحقة لمفهوم الوطنية المصرية ورؤيا الاستقلال . كانت « اسرائيل » قد ولدت ، ولكنها بقيت في مخيلة ذلك الجيل وكأنها حدث خارج السياق . حتى حين ضربت غزة في فبراير ١٩٥٢ بدا الأمر غريبا او عدوانيا على اكثر تقدير ، وحين شاركت في عدوان السويس بدت اسرائيل كشريك استعماري للغرب في حملة تأديبية لمصر التي جرئت على تأميم القناة . وحين وجهت ضربتها الاستراتيجية عام ١٩٦٧

بدت اخطاء النظام والعروبة هما السبب الأول ، وتأتي اسرائيل باحتلالها « لسيناء » في المقام الثاني .

لم يكن الجيل قادرا على تجاوز نفسه او التاريخ ، فقد ولد وعاش وناضل وتكون في ظل رؤيا محددة هي الوطنية المصرية ذات التاريخ الرأسي المتجه غربا . واقبلت الرؤيا الجديدة لتضيف التاريخ الأفقي المتجه شرقا ، فوقع التناقض الحتمي ، ولكنه التناقض السلمي . لم يكن الحكيم او محفوظ او فوزي او من شابههم ، من الشيوعيين أو الاخوان المسلمين او الوفديين ، فلم يصب احدهم مكروه في الرزق أو الأمن ، خاصة وانهم لا يشتغلون اصلا بالسياسة العملية او الحزبية . لذلك كان هناك اتفاق جنتلمان غير مكتوب ، وهو نسيان الحلم الذي لم يتحقق (الليبرالية البرجوازية) والحلم الذي لم يكن واردا (القومية العربية) .

وظل الاتفاق ساري المفعول دون حوار ، أو أنه كان الحوار المستحيل . بقيت اسرائيل في مخيلة الجيل «معتدية على الحدود المصرية » لا عدوا قوميا ، وأصبح الدعم لثورة الجزائر أو اليمن أو الوحدة مع سوريا سعيًا امبراطوريا للهيمنة على الجيران ، لا عملا قوميا .

وساعدت الثغرات الفادحة الثمن في البناء الاجتماعي الداخلي على الغزو الصهيوني فكانت الهزيمة عام ١٩٦٧ نهاية مرحلة وبداية أخرى ... لم تسجل رسميا الا في مايو - ايار ١٩٧١ حين انفرد السادات بالسلطة ، وبدأ الانقلاب التدريجي على المرحلة الناصرية . حينئذ وجد توفيق الحكيم وابناء جيله انفسهم في بيتهم الطبيعية ، وخاصة بعد حرب ١٩٧٣ فقد انزاح الحلم الذي لم يرد على مخيلتهم (العروبة) وعادت الوطنية المصرية الى المفهوم الرأسي المتجه غربا ، تحقق الحلم الذي لم تحققه الناصرية (الليبرالية كما يتوهمون في عصر السادات) . بل تحقق هذا الحلم - بتعدد الاحزاب - دون ان يجيء بالملكية او الاحتلال البريطاني ، وقد تحقق السلام مع اسرائيل التي ستنسحب من سيناء .

هكذا وجود التاريخ ، بشكل استثنائي ، بأن يعيد نفسه ، ولو في صورة هزلية لا يهم . فالأهم ان السادات قد استطاع في وهم جيل رائد من مفكري

ثورة المعتزل

وادباء مصر ، ان يلغي عشرين عاما من التاريخ ، وان يصل بين العصر السابق للثورة والعصر الجديد وكأنهما عصر واحد من مرحلتين : مرحلة الحلم ومرحلة التحقق . وما بينهما ليس اكثر من كابوس وقد رحل . فلا المشهد الاجتماعي لمصر ذاتها قد تغير ، واسرائيل ليست اكثر من جارة متحضرة ، والفلسطينيون يستحقون العطف ، والعرب بدوا وبرابرة لا يستحقون الحرب من اجلهم . أما مصر ذات التاريخ الفرعوني العريق فلها اكثر من لقاء مع التاريخ اليهودي العريق ، واكثر اكثر من لقاء مع الغرب الذي لم يعد حضارة القاهرة ولم نعد نحاربه بأسلحته ، بل أمسينا جزءا منه ، فنحن « قطعة من اوروبا » كما تمنى الخديوي اسماعيل منذ اكثر من مائة عام .

انه رؤيا الطبقة الوسطى ومفهومها للوطنية المصرية قبل ثورة ١٩٥٢ وعلى مدى قرن ونصف الى ايام سعيد باشا . وما يعرفه السادات ولا يدركه توفيق الحكيم ان هذه الرؤيا وذلك المفهوم قد انتهيا من الوجود الواقعي لشعب مصر العربي ، وان الطبقة التي يتوهم ذلك الجيل انه يعبر عنها قد تغيرت تماما ، ولم يعد متعلقا بذلك المفهوم الرومانتيكي للوطنية المصرية الا وكلاء الاستيراد والتصدير .. وهؤلاء لا يشكلون طبقة في الارض المصرية ، في الانتاج الوطني المصري . إنهم « حالة » عابرة لا تكنس التاريخ بل التاريخ هو الذي سيكنسها و « كابوسها » معها .

ماذا كتب توفيق الحكيم خلال السنوات الثماني الماضية ؟ لا شيء يستحق الذكر ، فقد توقف فنيا عن الابداع ، لأن رؤياه الفكرية — مع جيله — توقفت عن العطاء .

وليس « عودة الوعي » أو تأييد كامب ديفيد ، الا مواقف سياسية ، تنسجم تماما مع الرؤيا الميتة التي كانت وطنية يوما طويلا ضد الاحتلال ، وانتهت موضوعيا مع الثورة ، ولم تبعث قط الا مع الثورة المضادة . هكذا يرتبط المصيران .

باستثناء « المواقف السياسية » ليس هناك عمل فني جديد على صعيد الفكر والجمال عند توفيق الحكيم ، ومع هذا لم يسأل نفسه هذا السؤال : لماذا انتجت حين كنت غائب الوعي ، ولماذا توقفت حين عاد ؟

نحن نعرف الجواب . لقد كان الحكيم رائدا في تاريخ الادب المصري الحديث ، حين كان مفهومه للوطنية المصرية رومانتيكيا ثوريا ، وقد كف الحكيم

ط

مقدمة الطبعة الثالثة

عن العطاء حين عاكس الزمن ووقف ضد التاريخ ، أو حين تجاوزه الزمن وداعبته سخریات التاريخ .
وهذا الكتاب يحتفل بالجزء الرائد من ادب توفيق الحكيم ، وهو الجزء الاكبر من حياته وفنه وفكره ، اما الجزء الآخر والأقل ، والذي كف فيه عن العطاء ، فانه ليس جديرا بالتوقف الا حين تكتب المأساة المصرية الكاملة في ظل الثورة المضادة .

د . غالي شكري

باريس ١٩٨١/٦/١

مقدمة الطبعة الثانية

لعله ليس جديدا القول بأن توفيق الحكيم ظاهرة فريدة في أدبنا الحديث . ذلك انه ربما كان الوحيد من بين أبناء جيله الذي استطاع مواصلة العطاء منذ بدأ يكتب حتى الآن ، أي بعد أن تجاوز السبعين ، على مدى نصف قرن أو يزيد . وربما كان الوحيد أيضا في ريادة للعديد من الأشكال الفنية التي استقرت في الوجدان العام والتراث الأدبي معا ، ولم تعد تراثا محسب ، بل أضحت سياقا متدفقا كل يوم . ولكن الجديد حقا هو أن توفيق الحكيم طيلة هذا العمر الأدبي والفني كان مجربا أولا وقبل كل شيء . . فحصاده أقرب لأن يكون مجموعة تجارب لم يضع لها نقطة الخاتمة بعد . أما نقطة البداية فظلت دوما هي تجديد الحياة بتجديد عصارته الفكرية والجمالية ، فالجمود عنده هو الموت . لهذا نراه في السبعينات يحاول الانصات بكل ما أوتي من قوى وإمكانات إلى ديب « الجديد » من حوله ، سواء كان هذا الجديد من أرض مجتمعه أو مما تصطبغ به الدنيا في العالم الخارجي . وقد تخفق محاولته أو تنجح ، ولكنه في جميع الأحوال لا ينزل عن مجرى الحياة الدافق . وهو في جميع الأحوال كذلك ، لا يتخلى عن مجموعة من الضوابط التي جعل منها بوصلته الهادية بين تيارات البحر المتلاطمة الأمواج .

أول هذه الضوابط هو إيمانه العميق بمصر ، حضارتها وشعبها وتاريخها . إيمان الحكيم بمصر هو عصب الأدب والفن الذي يكتبه ، عصبه الرئيسي . انه يرى في مصر ، أرضا وناسا وتراثا ، قلبه النابض بالحياة ، أو هي المعنى الذي تنطوي عليه الحياة ، وبالتالي فهي تستحق أن يعيش من أجلها الإنسان ، وأن يضحي في سبيلها بكل ما يملك . مصر عند توفيق الحكيم ليست حدودا جغرافية لمقط ، وإنما هي وطن روحي في عمق الأعماق . وقد يكون هذا الإيمان بمصر ، إيمانا ميتافيزيقيا ، أو رومانسيا ، سه كما شئت . ولكنه أبدا لم يكن في

يوم من الايام ايماننا عنصريا . وهنا يجيء الضابط الثاني بين الضوابط التي تحكم عقله ووجدانه ، وهو الايمان العميق بالحضارة الانسانية ، ايا كان المركز الذي اتخذته بالأمس أو اليوم أو غدا ، في مصر أو اليونان أو أوروبا أو الشرق . انه يرى الحضارة الانسانية وحدة واحدة بناها الانسان ولا يزال بينها في كل زمان ومكان . ولا فضل لانسان على آخر الا بمقدار ما يقدمه لهذه الحضارة من جهد وابداع . والبشر جميعا شركاء في الحضارة الانسانية المعاصرة ، مهما كان موقعها في الشرق أو الغرب في الشمال أو الجنوب . ذلك أن الحضارة الحديثة ليست حضارة أوروبية خالصة ، ونسبتها الى أوروبا أو الغرب عامة انها هو نتيجة ازدهارها الحالي في هذا المكان من العالم . ولكن الحضارات السابقة بما فيها حضارتنا نحن المصريين قد أسهمت في تكوين وتشكيل هذه المرحلة الأوروبية . وبالتالي فمن حقنا أن نأخذ عنها كما سبق وأن اعطيناها، بل انه ليس حقا فحسب وانما هو ضرورة تاريخية لن شاء التقدم بديلا للانقراض .

وثالث هذه الضوابط هو ايمان الحكيم العميق بالديمقراطية ، بأوسع معاني الديمقراطية ، فالحرية لديه لا تتجزأ والا كانت شكلا بلا مضمون ، والا كانت قنصا زاهيا لوجه دميم ، والا كانت لعبة سياسية للتخدير الاجتماعي . من هنا فهو يختلف مع المضمون البرجوازي للديمقراطية حيث تصبح الليبرالية لافتة براقة تخفي جريمة النهب الرأسمالي المنظم . انه ضد الفاشية الجديدة ايا كانت الشعارات الزائفة التي ترفعها . وهو أيضا وفي نفس الوقت ضد الدكتاتورية باسم العدل الاجتماعي ، لأنه يعلم مقدما أن للديمقراطية عيوبها التي لا علاج لها الا بمزيد من الديمقراطية . وكذلك ، فان العدل الاجتماعي في جوهره هو تجسيد لأوسع معاني الديمقراطية وأعبقها وأشملها : ديمقراطية الجماهير الصانعة للحياة . فاذا تناقض العدل مع الديمقراطية ، فالعيب ليس فيهما وانما في الفهم الناقص لمعنى العدل ومعنى الديمقراطية . وليس البديل قطعا هو الدكتاتورية ، لأن الدكتاتورية هي التي تتناقض تناقضا جذريا مع العدل الاجتماعي .

تلك هي الضوابط الرئيسية الثلاثة التي تشكل فيما بينها بوصلة توفيق الحكيم في الفكر والعمل . والحكيم ، فوق أنه ظاهرة فريدة في أدبنا الحديث ، فهو ظاهرة تاريخية ، بمعنى اننا لا نستطيع الوقوف

على جوهره الثابت الا في سياقة التاريخي المتحرك . ومن هنا كان العنصر المنهجي الأول في هذا الكتاب هو رؤية الحكيم في تطوره ، لا بمعزل عن المجتمع ولا بمعزل عن خطواته داخل هذا المجتمع . ان اقتناص احدى المراحل في حياته وتعميمها واطلاق القول فيها هو خطأ فكري فادح ، وانما النظر الى حلقات هذه الحياة في سلسلة واحدة هو المنهج الذي يهدينا من الزلل في الوقوع بين برائن الاطلاق والتعميم . ولقد اثبت الحكيم بمواقفه العملية انه يتجاوز نفسه دائما ، وبالتالي تجيء تجاربه الفنية انعكاسا حيا عميقا لهذا التجاوز الدائم للنفس . وهو في تجاوزه لا يتنكر لماضيه وتراثه ، وانما يدعمه ويطوره في ان ، انه على الأقل يقدم البرهان على ان التطور الشخصي للمفكر والفنان احتمال قائم على الدوام مهما بلغ من العمر .

ومنذ أواسط الستينات ، وخاصة بعد هزيمة ١٩٦٧ . قدم الحكيم مجموعة من المشااهد الفكرية والفنية والعملية على صحة المبدأ القائل بان الارتباط الحي الديناميكي بين الكاتب وشعبه ، وبينه وبين عصره هو الباعث الحقيقي والأول لتطوره . . . ومن هنا رايت ان اضيف الى هذه الطبعة الجديدة فصلا تابع خطوات الحكيم الأخيرة ، التي حاول فيها بكل ما يستطيع ، ان يقترب من روح أمتنا وروح عصرنا . وقد اتبعت في هذا الفصل منهجا مغايرا للمنهج السائد على طول الكتاب من ناحية الشكل ، فقد اعتبرت ما كتبه من مسرح او قصص حوارية أو مقالات شيئا واحدا لم أفصل بينه لتمايز أطره الفنية . وانما اتخذت هذه الاشكال جميعها هوامش للتدليل على رؤى الحكيم الجديدة في الفكر والفن .

وقد اسعدني عند صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب ، انه استقبل من النقاد والقراء استقبالا اعتر به . وايا كان الخلاف في وجهات النظر التي أبداه البعض ، فان الخلاف ذاته كان دليلا على ضرورة التقييم الشامل لفكرنا الأدبي الحديث من ناحية ، وعلى أن فكر الحكيم وفنه من الخصوبة حقا بحيث أنه يجتهد العديد من الاجتهادات في التفسير والتأويل .

د. غالي شكري

مارس (اذار) ١٩٧٣

مدخل

لا أدري متى حدث ذلك على وجه التحديد ، حين تأملت ظاهرة غريبة في حياتي الأدبية ، وهي أن موقفني من أدب توفيق الحكيم يتسم بسلبية واضحة . فأنني لم اكتب عنه مقالا واحدا ، ولم أكن أقرأ له بانتظام ، وإنما كنت أتابع من إنتاجه تلك الاعمال التي تثير الشغب بين النقاد . والحق أنني كثيرا ما ملت الى الجناح النقدي المعادي للحكيم في اتجاهه الفكري ، وكثيرا أيضا ما اتخذت موقف اللامبالاة من أعمال هذا الفنان الفارق الى أذنيه - في تصوري حينذاك - في دنيا المطلقات المجردة بعيدا عن الواقع اليومي لحياة الشعب في بلادي .

أستطيع أن أقول أن هذا الموقف أخذ من عمري عشر سنوات كاملة تبدأ حوالى عام ١٩٥٢ . وهي الفترة التي عبرت عن نفسها في كتابي « سلامة موسى وأزمة الضمير العربي » ومقدمة « أزمة الجنس في القصة العربية » ومعظم فصول « كلمات من الجزيرة المهجورة » . وكلها تمر عن لحظة الاكتشاف الأولى للمنهج العلمي في فكرنا الحديث . واللمحظات الأولى تتسم دائما بالحساس المفرط والمبالغة المسرفة ، وهي من سمات الحرص على « إيمان ما » تمكنت جذوره في القلب والعقل حتى خيل لي أنني عثرت على المفتاح السحري لحل الغاز الوجود وفك طلاسم الكون . وإنتاج تلك المرحلة كلها يتصف أولا بهذا النوع من الارتياح والثقة ، وهي تتضح في درجة الاطلاق والتعميم والحسم التي تتفاوت حقا من محل الى آخر ، ولكنها في النهاية تشكل طريقا ما الى فهم المنهج العلمي أقرب ما يكون الى الطريق الميتافيزيقي أو الطريق الوجداني العاطفي ، وإن شئت فسمه مزيجا من الميتافيزيكا والعاطفة !

كيف تم ذلك ؟ كيف يمكن أن يجمع الكاتب بين طريقتين متناقضتين في وقت واحد ؟ أننا لن نستطيع أن نفهم الأمر على النحو الصحيح الا اذا وضعنا أيدينا على أسرار عملية التفاعل بين الفكر والواقع بشكل عام ، وبين المفكر وواقعه بشكل خاص .

ولعله من الملاحظات الشخصية التي تؤكد ضرورة طرح القضية

على هذا النحو ، هو أن انتاج تلك المرحلة الأولى في حياتي الأدبية قد نال استحسانا بصورة من الصور من أغلب الأدباء « المجالين » لسني ، وهذا يعني أن تلك الكتابات كانت تشبع فيهم نزوعا معيناً يشبه ذلك النزوع الذي تولد في نفسي قبيل أن أبلغ العشرين . وهو نزوع الجيل الذي ولد فيما بين الحربين العالميتين ، في سنوات الدمار الاقتصادي الشامل ، والانحيار السياسي والتحلل الاجتماعي ، حتى لم يعد هناك أمل سوى ذلك النور القادم من الشرق ، من بين نيران أول ثورة اشتراكية في العالم . وبقدر ما أصبحت الاشتراكية — في القرب منها أو البعد عنها — معياراً أينما صادقا لضرب هذا العصر ، بقدر ما التهمت قلوبنا الغضة ترحيباً بهذا الأمل العظيم ، وأمسى النضال من أجل الاشتراكية لكي نعلم بلادنا والعالم ، هو غداؤنا اليومي ، بل هو قضية حياتنا أو موتنا . وبقدر ما تحتوي الاشتراكية على جانبها الإنساني ، تحتوي أيضاً على جانبها العلمي ، بغیر أن تتناقض إنسانيتها مع ثوانيتها العلمية ، بل أن هذه القوانين لم تكن الا اكتشافاً لإنسانية الإنسان .

واتسعت القلوب الصغيرة بين ضلوع أبناء جبلي للجانب الإنساني وضافت عقولنا الصغيرة عن استيعاب جانبها العلمي . وكان طبيعياً لذلك أن يتعاطف حماسنا وأن تقل معرفتنا ، ومن ثم كان طبيعياً أن يتسلل إلينا الجبود العقائدي في يسر وليس ، وأن يتحول المنهج العلمي من حيث المضمون إلى فكرة ميتافيزيقية تلبي احتياجات الحس الديني الوائق المطمئن ، ومن حيث الشكل إلى وجدان عاطفي يجسد عذاب الحرمان الطويل الذي عانيناه — في غالبتنا — أثناء طفولتنا ، وكنا ما تزال نعانيه في صبانا وشبابنا . لقد تكاثفت حقاً ظروف عديدة مريرة في خفق الاشتراكية والفكر العلمي ، كما تضافرت ظروف أخرى في خفقنا نحن ، وهكذا تجسم الخلل في أجهزة الإرسال والاستقبال على السواء .

كانت الاشتراكية والفكر العلمي يعانيان من ويلات الحصار الاستعماري الذي يطوق الفكر والتجربة أو النظرية والتطبيق بسياج يحول بينها وبين الشمس . لذلك ضللت طريقها حيناً ناحية اليسار وحيناً ناحية اليمين ، ولكن الحصيصة الختامية كانت النظام الستاليني . وهو تصور يساري في ظهر الحركة الاشتراكية ، حماها زمناً طويلاً من غائلة التطويق الاستعماري المحكم ، وعوقها زمناً آخر لم يكتب له البقاء الطويل . وفي كلا الحالين لم تخرج الاشتراكية من آثار عبادة الفرد

والانغلاق على الذات والابتعاد الى حد كبير عن حركة الفكر العالمي المعاصر بكل ما يشتمل عليه هذا الفكر من محاولات جديدة لفهم العالم .

أما نحن أبناء ما بين الحربين فقد تلقينا تراث الانحراف اليساري في التجربة العالمية مع ظروف جديدة تماما على عالمنا المعاصر فقد ظهر النظام الاشتراكي كقوة عالمية لها خطرها في الثقل العالمي ، وتطورت العلوم الحديثة فدخلت الانسانية عصرا تاريخيا جديدا هو عصر الفضاء ، وظفرت معظم بقاع الكرة الأرضية باستقلالها ، ولم تعد البرجوازيات الوطنية تلقى بعلم الاستقلال في الوحل ، لم يعد من المحتم ان تخون الثورة ، بل راحت توالي اجتهاداتها في خلق تجربة اجتماعية جديدة تقهر بها رواسب التخلف والقهر الأجنبي معا . ولم تجد أمامها سوى حل واحد هو الاشتراكية . ولكن الطريق الى هذه الاشتراكية لم يعد واحدا . اوضحت هناك طرق عديدة ووسائل عديدة الى الاشتراكية ، كشفها الالتحام الوطني مع الواقع الاجتماعي المتطور والمناخ الحضاري المتقدم في عالمنا المعاصر . هكذا ووجه الجيل الثوري الجديد بظاهرة نوعية مختلفة عن ظواهر العالم القديم الذي أثمر المسلمات الرئيسية والتفصيلية في مقولات الفكر العلمي . ولم تكن مقومات القدرة على الخلق والكشف في مستوى الحصيلة النظرية والتطبيقية من الفكر العلمي الوافد علينا ابان انحرافه اليساري . كانت حصيلتنا من التضخم اليساري أكبر من أن تناضلها قدرتنا على الابتكار . كذلك لم تكن هذه القدرة في مستوى التخلف الحضاري والتقاليد غير الديمقراطية التي تزينت بها بلادنا منذ عصور الانحطاط . كانت حصيلتنا من التخلف والقهر أكبر من أن تناضلها قدرتنا على الابتكار .

وهكذا استجبنا للتحديدات المسبقة في ظل ظروفنا المريرة ، ظروف التخلف والفوضى الحضارية والقهر الأجنبي . لم نستطع ان نتلبس بروح الفكر العلمي ونضيف اليه أبعادا جديدة مستقاة من واقع التجربة الجديدة ، وانما تورطنا في أحبولة الشكل والمظهر دون أن نتعمق المضمون والجوهر . لهذا السبب قلت اننا في السياسة وفي غيرها من العلوم الانسانية ، كنا أقرب الى الفهم الميتافيزيقي للمنهج العلمي ، وأقرب الى الوجدان العاطفي ، أو الى ذلك المزيج المركب من الميتافيزيقي والعاطفة . كانت حالتنا بالضبط هي حالة انفصال بين الشكل والمضمون ، حالة التقوقع داخل النصوص بين الحروف الميتة دون

الولوج الى علم التجربة الحية التي صاغتها هذه النصوص ، التجربة التي أعطت الحروف حياتها وحيويتها وبالتالي مرونتها وقابليتها لكل ما يضيفه «الخاص» الى « العام » من سمات تثري النظرية والتطبيق جميعا . ولقد أدى انفصال الشكل عن المضمون الى ازدواجيات فكرية غاية في الخطورة بين الاجيال المناضلة تحت راية الفكر الاشتراكي . فقد تعددت الطرق اللاعلمية لفهم المنهج العلمي ، وأصبحنا نرى من يمارس اسلوبا براجماتيا أو ميكانيكيا أو مسيحيا في تطبيق قواعد الفكر العلمي . ولم تكن النتيجة في مجال الفكر وفي مجال الواقع على السواء الا مجموعة من الأخطاء تؤدي الى مجموعة جديدة من الأخطاء التي تولد بدورها أخطاء جديدة وهكذا . وكانت النتيجة بطبيعة الحال هي العزلة الكاملة عن تطورات العالم المعاصر ودلالات هذا التطور في ميدان الفكر العلمي ، وانعكاسات الثورات النظرية والتطبيقية على واقعنا المحلي وتجربتنا الخاصة .

هذه العزلة وحدها بكل ما تملك من مظاهر التفتت والانطواء وأحيانا اليأس ، هي الحافة التي أيقظت أقدامنا على مدى التهرؤ المنهجي في أرضنا الفكرية . ولكن بمقدار ما كانت عليه حالتنا من سوء بالغ ، دبّت اليقظة الثورية في أوصالنا تغير حياتنا رأسا على عقب . ليس في السياسة محسب ، بل في كافة مسارب وجودنا . انزاح عن كاهلنا عبء الانحراف اليساري الذي أفقدنا القدرة على الرؤية الصحيحة .

ولقد كان اتضاح الرؤية في جوهره التثاما بين الشكل والمضمون للمنهج العلمي في وعينا . بدأنا نتمثل روحه خطوة خطوة مع تمثيل واقعنا وطبيعته . ولم تقتصر الرؤيا الواضحة على الفكر السياسي محسب ، بل تجاوزته الى آفاق حياتنا الفكرية كلها . وبعد أن كنا طيلة السنوات الماضية نطبق مقاييس الفكر العلمي على انتاجنا الأدبي بصورة ميكانيكية تخلو من حرارة الخلق والاكتشاف ، تبلور اهتمامنا الرئيسي في الحقل الأدبي في نقطتين : الأولى هي الكشف عن طريقنا الخاص وما يتميز به من قوانين نوعية مفصلة تختلف بالضرورة عن القوانين التي تضبط الحركة الأدبية في العالم الخارجي . والنقطة الثانية هي مراجعة كل ما أصدرناه من أحكام تقييمية على تاريخنا الأدبي . والنقطتان كلاهما يكملان بعضهما البعض . فالنقطة الأولى تبرهن — على سبيل المثال — أن كاتباً

مدخل

١٢

مثل نجيب محفوظ أو توفيق الحكيم ليس « كاتباً برجوازيًا » وحسب ، ان ذلك التقسيم التقليدي كان يجرنا في أغلب الأحيان الى صبغ انتاج هذا الأديب أو ذاك بما اصطبغت به البرجوازية في فكرنا من ألوان الوهل والخيانة . وبالتالي كانت هناك مجموعة من الكليشيهات المعدة سلفاً لنصنيف الكتاب سياسياً واجتماعياً على ضوء الخريطة الفكرية السائدة على وعيننا حينذاك . أما النقطة الثانية المتولدة من الأولى بالضرورة فهي إعادة تقييم هؤلاء المفكرين والفنانيين الذين قد لا يدينون بما نؤمن به حقاً من خصائص الفكر الاشتراكي العلمي ، ولكنهم ينضوون بصورة أو بأخرى تحت لواء الثورة المعاصرة في بلادنا . وبالتالي أصبح كاتب مثل نجيب محفوظ أو توفيق الحكيم ، مفكراً ثورياً بالرغم من تفاوت قربه أو بعده عن تفاصيل الفكرة الاشتراكية .

بل ان هاتين النقطتين تؤديان الى دراسة مختلف الظواهر الفكرية في أدبنا الحديث . مهما اقتسبت هذه الظواهر بالسلب أو بالإيجاب ، ما دامت لها فاعلية مؤثرة في الحركة الاجتماعية مباشرة ، أو في محيط الحركة الأدبية وحدها . لذلك فقد حاولت منذ عام ١٩٦٢ أن أحدد لنفسني تخطيطاً جديداً يتسق مع تفكيري الجديد . فأكملت تأليف كتابي « أزمة الجنس في القصة العربية » الذي تناولت فيه بالنقد والتحليل انتاج عشرة من كتابتناختلف اتجاهاتهم الفكرية والأدبية اختلافاً كبيراً . وأنجزت خلال عامين كتابي « المنتمى » حول أدب نجيب محفوظ الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٤ . وفي العام الذي يليه بدأت في تأليف كتابي « الرواية العربية في رحلة العذاب » يتناول انتاج عشرة آخرين من كتابنا . ثم جمعت بعض دراساتي ومواجهاتي النقدية والفكرية في كتاب واحد هو « مذكرات ثقافة نحتضر » ، وكلها تؤرخ لهذه المرحلة الجديدة من مراحل تطوري الفكري التي لا ريب أنني أجد لها بذوراً في بعض فصول « سلامة موسى » ومقدمة « أزمة الجنس » ولكنها لم تثبت بصورة أكثر وضوحاً في انتاج السنوات الأربع الأخيرة . وليس هذا الكتاب « ثورة المعتزل » في أدب توفيق الحكيم الا نتاجاً لهذه المرحلة الجديدة .

فقد كان توفيق الحكيم في تصوري السابق مجرد فنان منعزل يقضي عمره في برج من العاج يتسلى بمعادلات رياضية تصوغ الكون والمجتمع والإنسان صياغات ذهنية مجردة . ثم التقيت مع أدب الحكيم لقاءً جديداً ، فسر لي أشياء كثيرة ، كانت علي درجة كبيرة من الغموض .

و « ثورة المعتزل » هو صورة بالحجم الطبيعي لهذا اللقاء الجديد مع أدب توفيق الحكيم ، فهو ليس كتابا أكاديميا بالمعنى الجامعي المتداول لهذه الكلمة . وإنما هو محاولة للإجابة على هذا السؤال: كيف يفكر الحكيم ؟ ان القسم الأول هو الأساس النظري الذي تعتمد عليه الاجابة في القسمين الآخرين . وهذا الجزء النظري هو ثمرة تطورات المنهج العلمي من شبلي شميل وسلامة موسى ومفيد الشوباشي وعصام حفني ناصف واسماعيل أدهم ومحمد مندور الى محمود العالم ولويس عوض ومحمد أنيس وعبد العظيم أنيس وغيرهم من بناء فكرنا الثوري المعاصر . فبالرغم من كافة أوجه السلب التي يمكن أن يحصيها المراقب لتاريخنا الفكري على طريقة بناء المنهج العلمي في حياتنا الفكرية ، فإن ما لا ريب فيه أن استقرار هذا المنهج في أرضنا هو أكبر المكاسب الثورية لنضال الاشتراكيين العلميين في بلادنا . فقد استطاعوا أن يشقوا سبيلا لهذا المنهج الثوري بين ركابات المناهج الاستعمارية والغيبية على الرغم من قوة هذه المناهج المعادية للثورة ، وسيطرة القوى الاجتماعية التي تؤيدها وتدعمها . وسوف يؤكد التاريخ هذه الحقيقة على مر العصور والأجيال ، وهي أن الماركسيين المصريين قد سجلوا كناسحا بطوليا لدرجة الاستشهاد من أجل ترسيخ قواعد المنهج العلمي وتسويده على بقية المناهج . وأنهم دون غيرهم هم الذين تمكنوا من اقضاء بقية المناهج المستوردة من الغرب الاستعماري واثبتوا لأكبر قطاع ممكن من المثقفين أن طبيعة أرضنا لا تستجيب لهذه الفلسفات جميعها لأنها نظرات جزئية لبضع فئات من برجوازية المجتمع الغربي ، ليس لها من نظائر في مجتمعنا . أما الماركسية فهي الفلسفة التي تتمتع بنظرة شاملة أصيلة للطبقة أو الفئات الثورية للنهضة . لذلك تغور جذورها في أعماقنا وأعماق أرضنا .

ان القسم الأول وعنوانه « ثورة المعتزل في البرج العاجي » ليس الا متابعة لأفكار الحكيم النظرية التي طرحها في مقالاته المتفرقة وكتبه ، على ضوء هذا المنهج . فقد حاولت فيه أن أجول مع الحكيم في حياته الواقعية « رحلة العمر » ، وأن أتعرف على التيار الأدبي الذي يجري معه « فنان الحياة » ، والتيار الفكري العام الذي ينضوي تحت لوائه « راهب الفكر » ، والنظام الفكري الخاص الذي بناه « المفكر التعادلي » ، وأخيرا القيم السياسية والاجتماعية التي يدعو اليها

« المفكر السياسي » . وليس هذا تصنيفا أكاديميا كما سنرى على الرغم من اشتغال كل فصل من هذه الفصول على التطور التاريخي لكل فكرة من الأفكار ، وإنما هو اقرب الى صياغة القضايا الفكرية في اطار من الحوار المفتوح بين الكاتب والقارئ والمنقود .

أما القسم الثاني « عودة الروح الى الرواية المصرية » فهو احدى ثمار الجهود المستمرة في النقد الروائي على يد علي الراعي وعبد القادر القط وأنور المعداوي وسيد قطب وصلاح الدين ذهني وغيرهم . هذا الجزء يحاول ان يتعرف على ما قامت به بعض أعمال الحكيم مثل « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب في الأرياف » من دور ريادي خلاق في تاريخ الرواية المصرية . بل ربما كان اثر الحكيم في ادبنا الروائي يفوق اثره في ادبنا المسرحي . لذلك فهذه الفصول الثلاثة ليست الا احاطة مفصلة بالتقييم الفنية والفكرية لكل من هذه الروايات ، حتى نستثير بها في رؤية « طريقنا الخاص » الى خلق الرواية المصرية ، وما تتضمنه من سمات تتميز بها وحدها بحيث انها استطاعت الامتداد الى انتاجنا الروائي الحديث .

والقسم الثالث والآخر هو « موعد الحياة مع المسرح المصري » محاولة أيضا لاثبات ان الدراما المصرية قد ولدت في صورتها القرية من التكامل بين أحضان « أهل الكهف » وما تلاها من أعمال الحكيم . ليس هذا اغفالا للتراث المسرحي السابق على توفيق الحكيم ، ولكن اعترافا بأهمية الدور التاريخي لهذا الفنان الذي انعطف بمسرحنا انعطافة جديدة في النوع والكيفية لا في الدرجة والمستوى محسوب . وكانت هذه الانعطافة تحقيقا واعيا لمعنى الدراما في صورتها القرية من التكامل فهي ليست ثورة على ما سبقها من تراث ، وإنما هي البداية الحقيقية لهذا التراث . ويحاول هذا القسم كذلك ، ان يبحث عن الخطوط الفكرية للحكيم التي تبينها فيما سبق بالقسم الأول ، يحاول إعادة اكتشافها في أعماله المسرحية وكيفية تحققها الفني . الا ان « الفكر » في مسرح توفيق الحكيم هو القيمة الاولى التي يتابعها الباحث بالكشف والتقييم ، فهو لا يتعرض للفن — بمعناه الضيق — الا حين تضطره ظروف « الفكرة » التي يعرض لها بالتحليل . والحق أنني لا افهم الفكر

في الفن على أنه المحتوى والاطار أو الشكل والمضمون . فلسست
أستطيع أن أتصور « الفن » مجرد وعاء من خُزف اللفظ وأدوات التعبير ،
كما أنني لست أستطيع أن أتصور « الفكر » مجرد مقولات فلسفية
جامدة تشبه المعادلات الرياضية . يبدو أن هذه التصنيفات أمست صيغاً
متخلفة في النقد الأدبي ، بحيث أن الناقد والفكر أصبحا شخصية
واحدة في أدبنا الحديث .

فإذا استطاع هذا الكتاب أن يحقق شيئاً نافعاً لقارئه ، فإن الفضل
الأول يعود الى هذه الميظلة الثورية التي دبت في أوصال الفكر
الماركسي في بلادنا بحيث أضحي هذا الفكر قلعة الدفاع الأولى عن
ثورتنا المعاصرة . وإذا لم يستطع ، فإن اللوم كله يقع على عاتق المؤلف
الذي لم يحسن لقاءه الجديد مع أدب توفيق الحكيم .

يناير (كانون الثاني) ١٩٦٦

القسم الأول

ثورة المنزل في البرج العاجي

الفصل الأول رحلة العمر

أدب الاعتراف من الاشكال الفنية الحديثة في اللغة العربية . وبالرغم من ذلك فقد أضاف الى تراثنا عدد لا بأس به من كبار كتابنا مجموعة هامة من الاعترافات التي تضيء الكثير من الجوانب الخفية في أدبهم أو حياتهم أو تاريخ بلادهم ، وقد تجتمع هذه كلها في اعتراف واحد . وتتفاوت اعترافات أدبائنا من حيث درجة الاحاطة والصدق والموضوعية كما تتفاوت من حيث فنياتها ونوعية القالب الأدبي الذي أودعت فيه . فأيام طه حسين تختلف عن تربية سلامة موسى وكلاهما يختلف عن حياة أحمد أمين التي تختلف بدورها عن سبعينية ميخائيل نعيمة وزهرة عمر توفيق الحكيم .

وإذا كان كتاب كتريية سلامة موسى يستوعب أهم مشكلات العصر التاريخية ، بينما يكاد توفيق الحكيم في « سجن العمر » و « زهرة العمر » أن ينحصر بين جدران الفن الذي رصد له حياته للدرجة التي تحول بيننا وبين أن نتعرف على ملامح التكوين الاجتماعي للعصر الذي عاش فيه . إلا أننا نستطيع أن نبرر الفارق بين الكاتبين ، بأن سلامة كمفكر كانت تعنيه القضايا الأكثر شهولا ، وإن انعكست على وجدانه الشخصي بتفاصيل موهلة في الذاتية . بينما الحكيم كفنان كانت تستهويه التفاصيل الصغيرة أولا حتى يكتشف بذور الفن في نفسه ، وهي سمات فردية غاية التفرد لأنها تثمر ما ندعوه بعملية الخلق المستقل نسبيا عن الهوم المباشرة للمجتمع والعصر . الفرق إذن كامن بين الفكر والفنان ، أو بين نقطة الانطلاق الموضوعية عند الأول ، ونقطة الانطلاق الذاتية عند الآخر .

الا أننا في النهاية سوف نعثر في اعترافات توخييق الحكيم التي ضمنها كتابيه الرئيسيين « سجن العمر » و « زهرة العمر » أنه كان أكثر كتابنا حرصا على القاء الضوء الكاشف لكل ما خفي عن قارئه من مجاهل أعماله الأدبية . فهو قد سبق له أن أنار لنا الطريق لحياته الشخصية في بعض أعماله الروائية مثل « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب في الأرياف » و « عودة الروح » . غير أنه في هذين الكتابين — سجن العمر وزهرة العمر — يكشف لنا عن أدق شعيرات تكوينه الأول منذ كان طفلا الى أن أصبح شابا في مقتبل حياته العملية . وإذا كان للكتابين احدي المزايا الهامة عند ناقد الأدب ، وهي أنه يستنير بالترجمة الذاتية للفنان في رؤية أعماله الأدبية ، إلا أنها تعني هنا ، في المقام الأول ، للتعرف على بذور الاتجاه أو الاتجاهات الفكرية التي سادت على عقل توخييق الحكيم ، قبل أن تتحول الى المستوى الوجداني لطاقته الإبداعية التي عبرت عن نفسها في الخلق الفني . فلا شك أن مرحلة التكوين الأولى ، في حياة الكاتب ، هي مرحلة تربية الجنين التي تطبعه فيها بعد بخصائص شبه ثابتة قلما يستطيع منها فككا ، وربما كانت هذه الفكرة هي التي أوحت للحكيم بتسمية كتابه « سجن العمر » . . فبالرغم من أن هذا الكتاب قد صدر عام ١٩٦٤ فإنه يصور أولى مراحل حياة كاتبه في قالب « الاعتراف المباشر » ، بينما نجد أن « زهرة العمر » قد صدر قبل ذلك التاريخ بعشرين عاما أو يزيد ، ولكنه يصور تلك المرحلة التالية لسجن العمر في قالب آخر هو مجموعة الرسائل الحقيقية التي سبق له أن أرسل بها الى صديقه الفرنسي « أندريه » . لذلك سوف أعرض لكتابه « سجن العمر » ثم لكتابه « زهرة العمر » على الترتيب التاريخي لمراحل حياته ، أو لمراحل حياته الأولى على وجه أدق . فلا ضرورة لأن نخضع لمواعيد صدور كل من الكتابين ، إذا كانت توارىخها لا تنيد موضوع بحثنا .

يبدأ الحكيم « سجن العمر » بقوله : « هذه الصفحات ليست مجرد سرد وتاريخ . أنها تحليل وتفسير لحياة . انني أرغب فيها الفطاء عن جهازي الأدمي لأحصي تركيب ذلك المحرك الذي نسميه الطبيعة أو الطبع . هذا المحرك المتحكم في قدرتي ، الموجه لمصري » . لا بد

لنا من أن نسجل عليه هذه الكلمات التي ارادها منها لتوجيه الشخصية،
فسنجد أنه كثيرا ما القى بها جانبا فراح يهتم بتنظيف الذاكرة من حشو
الأوهام العالقة بها ، ليبدل جهدا مضاعفا في سرد ما تحتفظ به من حقائق،
دون أن يتدخل الا بالتساؤل والاستفسار . هذا بالنسبة للجزء الاول من
الكلمات التي قدم بها كتابه . أما الجزء الآخر الذي يطالبنا بأن نتصور قدرا
لا يرحم رافق خطاه منذ المهد ، فاننا نجده في ثنايا الكتاب يتصور القدر على
نحو بعيد عن الجبر الأعمى الصارم .

لتكن إذن بداية طريقنا الى حياة توفيق الحكيم ،
هي التفرقة بين حيتين : حياة الواقع العملي ، وحياة الفكر والشعور .
ولن نجعل من « سجن العمر » الذي كتبه الحكيم ، سجنا لنا أيضا
فلا نتحرك الا في الحدود التي رسمها لنفسه بين دفتي الكتاب .
فنحن الآن سوف نحتاج الى ذلك العنصر الذي افتقدناه في اعترافات الحكيم
بحجة انه كتب ما كتب ، كفنان أولا . أما حين نضع هذه الاعترافات
موضع التحليل الفكري الدقيق ، فلا سبيل أمامنا الا أن نمزق خيوط الشرقة
التي أجاد الحكيم نسجها وحبكها بأحكام ، ونطلق مع الفراشة الوليدة
الى الآفاق الرحبية لكل من المجتمع والعصر اللذين أنجبا الحكيم وعاش
في ظلالهما .. فهذا هو الإطار الوحيد الذي نستطيع أن نستوعب خلاله
أحداث أخطر المراحل في حياة أحد رواد الأدب العربي الحديث .

ونحن نستطيع أن نستخلص من صفحات الكتاب الأولى ، أن
الحكيم ينتهي الى مزيج معقد من الدم المصري والتركي واللباني .
وبالرغم من ذلك فقد كان فنانا مصرية حتى النخاع . ولنتعذر الى
الأكاديميين عن هذا التعبير الانشائي بقولنا أن ايمانه بمصر كساد
يصبح ايمانا عنصريا يشايح « مصر الفتاة » في شعارها « مصر فوق
الجميع » . وربما كان ذلك « رد فعل » لتربيته الوراثة ، ولكن
الحكيم لم يصل الى حافة العنصرية قط . فهو قد نما وترعرع في احدى
الأسر من أبناء الطبقة الوسطى الصاعدة مع بدايات هذا القرن . وان
كانت بنوته لهذه الطبقة لم تخل من ذلك المزيج المعقد ، فأسرته قد
عرفت الاشتغال بالزراعة والتجارة والوظائف الحكومية وبناء العقارات
وبيعها ، جنباً الى جنب . وكانت هذه الفئات أو الشرائح من الطبقة
الوسطى في مصر إبان الربع الأول من القرن العشرين من أكثر الطبقات

ثورة المعتزل

الاجتماعية حبسا للثورة . بل انها كانت اكثر القطاعات اغتناما لمكاسبها ،
وتفاديسا لخسائرها .

ويبدو أن هذين العاملين الاساسيين ، الوراثي والاجتماعي ،
كان لهما أكبر الأثر في تشكيل المراحل المبكرة من حياة توفيق الحكيم
وفكره . اذ انعكس كلاهما على وجدانه المرهف في صورة صراع حاد
بين الواقع والمثال ، وقلق أهد بين الثبات والحركة . وربما كان
هو نفسه أبعد الناس جميعا عن فهم هذه الحيرة الديناميكية التي
سقطت عليه مع تباشير وعيه بالعالم المحيط من حوله . . فتارة يفسرها
على ضوء حادثة جرت له في الصغر حين كانت تقع عيناه على إحدى
الجنائزات فيصاب لتوه بالحمى التي لا تفارقه لأيام طويلة . وظن بعدئذ
أن قلقه ليس الا تجسيدا لقوتين تتجاذباه هما الحياة والموت
ومرة أخرى يفسر هذه الظاهرة على ضوء التناقض بين والده ووالدته ،
فلعله ورث شيئا من كل منهما ، وبالتالي فهما يتصارعان معا في
داخله .

وبالرغم من كل ما يمكن أن نبديه من احترام لهذه التفاصيل الشخصية
الدقيقة في اسهامها ومشاركتها لتكوين روح الانسان وعقله وباطنه وهيكله
البشري العام . . الا أن هذه التفاصيل الشخصية ينبغي أن تندرج في
الاطار الموضوعي العام الذي يفسر لنا الكائن الانساني على ضوء
القوانين العلمية المستقلة نسيا عن ارادة الانسان . أما أن تتحول هذه
التفاصيل نفسها الى تفسيرات معدة من قبل ، فاننا بذلك نفرق في وهاد
الذاتية التي تعمينا عن تعدد مستويات المعرفة . فالتفاصيل الشخصية
لا سبيل الى فهمها والوعي بأهميتها ، الا اذا تحولت من المستوى
الذاتي للفرد ، الى المستوى الاجتماعي للبيئة ، الى المستوى
الأكثر شمولاً واحاطة بالمجتمع والعصر . هنا تكتسب هذه التفاصيل بريقها
الخاص ولعانها الأصيل حين تتجاوز أسوارها الضيقة الى رحاب
الشخصية في أمانها العامة . خاصة اذا كانت هذه الشخصية ، كتوفيق
الحكيم ، لفنان ومفكر يتبادل مع المجتمع والعصر بالأخذ والعطاء ، ما
يتجاوز ذاته الفردية في اللحظة الراهنة الى هموم الأجيال وقضايا العصور .
لذلك أقول أن المركب الاجتماعي المعقد الذي أثر توفيق الحكيم ،
انعكس على وجدانه وعقله في صورة الصراع والقلق الذي أخذ يستشعره
منذ ذلك الوقت المبكر

ويسلك الحكيم في سرد سيرته الذاتية مع الفن ، نفس المنهج المتسق مع تفكيره في أهمية التفاصيل الدقيقة . . بالرغم من أنه ينكر على نفسه الاهتمام بهذه التفاصيل مدلا بذلك على أنه قد فضل الفن المسرحي على الفن القصصي ، لأنه من التركيز والدقة والتفكير الرياضي لا من الإفاضة من أجل الإيهام بالواقع . يناقض الحكيم نفسه إذن حين يذكر بدايات احساسه الفني بتلك الطفلة الشراء التي استهوتها أمدا من الزمن ، وذلك الصوت الجميل لمؤذن القرية . فلا شك أن السمات الفردية للإنسان — عندما يكون هنأنا على وجه الخصوص — تجعل لشخصيته مذاقا خاصا . أما عندما تكون هذه السمات بالرغم من نرديتها مشتركة بين البشر جميعا ، فهنا لا نستطيع أن نكتشف منها ما يضيء لنا الجوانب الخاصة في الشخصية .

حينئذ يمكن القول بأن البداية الحقيقية للفن عند الحكيم ، تلمس لنفسها تاريخا تقريبا عندما هبطت الى مدينة دسوق التي كان يعمل بها والده في السلك القضائي احدى الفرق « التشخيصية » التي زعمت أنها جوقة الشيخ سلامة حجازي والمرجح أنها احدى فرق الاقاليم وان قلدها واتخذت اسمه لجرد الدعاية والرواج . كانت رواية « شهداء الغرام » هي التمهيد المطعم بالقصائد والالحان — التي لا تخطر على بال كما يقول الحكيم — لمسرحية شكسبير المعروفة « روميو وجولييت » . وقد مثلتها الفرقة يومئذ ، فلم يفهم منها شيئا ولكنه عاد في ذلك اليوم الى البيت ليقلد بعض المشاهد التمثيلية بالاشتراك مع الخادم ومكنسته التي تحولت الى سيف للمبارزة . وكان هذا الخادم بما يرويه من حكايات الرباب التي يسمعها في الخارج عن ابي زيد الهلالي والزفاتي خليفة ، كما كانت الأم بما ترويه من سيرة عنقرة وأقاصيص الف ليلة وليلة ، هما أول من نبه البذرة الفنية الكامنة في أعماق الحكيم . فهو لم يستطع المثابرة على « المعلقات » التي أمره أبوه بقراءتها وحفظها ، ولكنه استطاع أن يستخرج من صناديق الأمتعة القديمة بعض الروايات والقصص العربية والمترجمة ، فاقبل عليها بنهم لم يناظره الا شغفه بسماع الغناء ورؤية التمثيل ومحاولات « الرسم » التي لم تستمر معه طويلا .

ولقد عرف الحكيم عالم الغناء والرقص والتمثيل عن طريق « المعالم » اللاتي عرفهن في « الامراح » سواء تلك التي تمت في أسرته ، أو عند الأقارب والجيران . وكما حاول تقليد أبي زيد

الهالسي والمؤذن ، فقد حاول تقليد العوادة في الضرب على العود . وجاء نقله الى القاهرة بمثابة المنقذ من الرقابة الصارمة التي فرضها عليه الاهد حتى ينجح في علومه الدراسية . هذه الرقابة التي جعلته يقرأ القصص وكأنه يرتكب وزرا من الازوار ، فكان يتسلل حاملا الكتب ليقرأها تحت السرير « كان ذلك السرير مفروشا بملاءة تتدلى أطرافها الى الأرض حاجبة من يخفي تحته بأنها ستارة مسدلة . فما كان أحد يراني أو يكتشف مكاني . لكن تلك الملاءة أو الستارة كانت تحجب عني النور . فما كنت أبالي أحيانا وكنت أمضي أقرأ في الظلام حتى أعجز عن تمييز الأسطر » .

لم يكن اسماعيل الحكيم — والد توفيق — رجلا جاهلا ، وكانت أمه هي الوحيدة من بين أخواتها التي تعلمت ، ومع ذلك ظلت تربيتها لابنهما حتى مقبل العمر ، هي التربية شبه القطاعية التي تتأثر وتنشبت بأكثر القيم سيادة وثباتا في المجتمع . فالشهادة الدراسية هي شهادة المياد الحقيقي لابن الطبقة الوسطى الصغيرة في مجتمع تحكم علاقاته وتضبط حركته مجموعة القيم العارية من تكافؤ الفرص . وابعادا للشبح العوز المادي يتجرد الأب من خصائصه الأصلية في محبة الفكر والفن ، ويجند مؤهلاته كلها لتحصيل ما يقى أسرته شر الحاجة . ولا تصبح الأم زوجة وربة أطفال ، بقدر ما تتحول الى مزارعة وتاجرة وصاحبة بيوت وأطيان . والغريب حقا أن التربية شبه القطاعية التي تحول بين الفنى وتطلعاته الفنية والفكرية ، في تناقضها المحتسوم مع التكوين البرجوازي ، تتحول بتوفيق الحكيم من الخضوع المفترض للتقاليد الراسخة في الذهن والأرض والسلوك ، الى الثورة الهادئة المترنة على كافة القيم المعادية للتطور ، المعوقة للتقدم . ويبدو أن هذا « الاتزان » الذي رافق ثورة الحكيم على التناقض الصارخ بين التكوين الاجتماعي لطبقته الاجتماعية (التي تعيش آنذاك في ثورة جارفة) وبين السلطة الفكرية الطاغية لحكم القطاع المتحالف مع الاستعمار . . ظل السمة البارزة في تفكير الحكيم الاجتماعي فيما بعد ، حيث أصبح « ثوريا محافظا » أن جاز التعبير عن مسار مفكر داخل الدائرة الثورية ، ولكن « اعتداله » كما يدعو ، يقوده على يمين المركز الثوري للدائرة . « كانت حياة الريف في تلك المرحلة من حياتي جبيلة على الرغم مما كان يداخلني من شعور غامض أحيانا ، واضح أحيانا أخرى ، بضياح الفلاح وهوانه . فلتد كان من الأمور المعادية أن أرى الفلاحين

الفصل الاول : رحلة العمر

٢٥

من حولي يبركون ويمدون اعنائهم الى التربة بجوار مواشيهم ليشربوا جميعا بنفس الطريقة . وقد فعلت انا نفسي ذلك مرات معهم ، فقد اندمجت فيهم ولم اعد افطن الا اني منهم ، وكنت اود لو تمتد بي بينهم هذه الحياة » . وكم اود من القارئ ان يراجع معي كتاب « تربية سلامة موسى » ليجد نفس الكلمات محفورة بعمق على وجدان مفكر ثوري آخر كسلامة موسى . كلمات الحكيم اذن هي اشارة واعية بذلك المناخ الجحيمي الذي عاشت فيه مصر ولا سيما ريفها الحزين منذ ارهاصات ثورة ١٩١٩ الى ما تلاها من سنوات عجاف . والحكيم وسلامه وموسى ، كلاهما ، يفترض ثمة مسافة موضوعية تقوم حاجزا ضخما بينه وبين الفلاحين التعمساء ، فهو يشارك بؤسهم حقا ، ولكنه في النهاية ليس واحدا منهم . واطار الحكيم هنا اذن لا تعني سوى انه يعاني تمزقا ملتاعا بين تكوينه الاجتماعي المحدد ، والقيم التي تشكل هذا التكوين . ولا شك ان وعيه النافذ بالتناقضات الكامنة بين تكوينه وقيمه ، هو الذي اثير وجدانه الفني وعقله المفكر . فنه الذي كان شكلا لوعيه ، وفكره الذي كان مضمونا لهذا الوعي . ومن هنا اختلف مع تفسير الحكيم لانضوائه تحت لواء الفكر والفن ، على ضوء الفكرة السيكلوجية القائلة بان مكبوتات الاب والام يمكن ان تظهر وراثيا في الابن . فالحق انه يمكن للابن ان يرث محبة الادب والفن ، ولكن ما يرثه من المجتمع هو أكثر من « المحبة » بلا أدنى ريب . فاذا كانت شخصية اسماعيل الحكيم الاصلية هي شخصية الفنان المفكر ، ولكنه كبت نوازع هذه الشخصية تحت ضغط الحاجة المادية للقيمة العيش ، وبالتالي جاء توفيق ابنه انفراجا لهذه الأزمة العارضة . . سوف نتغاضى حينئذ عن امكانية أن يصبح ابن الاديب عالما ، وابن العالم اديبا ، وهكذا . فالتربية والمجتمع ليسا رسولين طيعين لنزعات او نزوات الاب والام المكبوتة . وانما تتكون خصائص الفنان او العالم او المفكر من خلال الأفعال وردود الأفعال التي تدور تفاعلاتها العجيبة المعقدة بين الانسان وداخله وخارجه ، في دورة جدلية لا تنتهي من ملحة السؤال والجواب .

واذن ، فقد اختار الحكيم الفن شكلا لوعيه الفطري بما يحيط حوله من « بالونات » للعين العادية ، ولكنها غير عادية لعينه المجردة من ضباب القيم السائدة . فثمة لحظات ينبثق فيها نور الوعي بما يتنامى مع هذه القيم ، يخلق فيها الانسان لنفسه قيما ذاتية جديدة يستمدّها

من أحلامه وأهوائه ، وسرعان ما تتبلور قيما موضوعية باحتكاكها مع التجربة الاجتماعية المباشرة . وقد كان الفن بها أحاط الحكيم غسي طفولته من مظاهر بدائية له ، استجابت لها نفسه التواقية بوعيتها الى التجسيد ، هو الشكل الأكثر تناسبا مع قدراته الذهنية وميوله المكتسبة والطبيعية على السواء . وقد اختار الفكر المتعاطف مع آلام البشر وعذاب الحرمان في صورته المطلقة بشكل عام ، وفي صورته المحددة بأجساد الفلاحين المتهاكلة بشكل خاص .

لهذه الاسباب مجتمعة كانت القاهرة رمزا كبيرا «للحرية» التي حلم بها في طفولته ، وأوائل مراهقته ، كما كانت باريس في شبابه الباكر . والحرية هي الشعار الأساسي الذي أطلقتته ثورتنا الشعبية عام ١٩١٩ . حينذاك ألف الحكيم الأناشيد والألحان وشارك بها في مظاهرات الطلبة التي التحمت بجماهير الشعب من عمال وملاحين وتجار ومثقفين . والحرية عند الفنان المفكر أن يعتمر من كيان الثورة ووقودها، رمادا هادئا قابلا للكشف والاختبار . لذلك كانت « عودة الروح » هي قصة الحرية التي عاش لها الحكيم بكل ما يمتلك من خلجات الفنان وأعصاب المفكر . ولهذا كانت من حيث الشكل الرائدة الحقيقية لكن القصة في بلادنا، ومن حيث المضمون كانت الرائدة الحقيقية للأدب الواقعي الفوري . ولا بد لنا من أن نتمعن كثيرا في تلك المرحلة التي عاش فيها الحكيم أحداث عودة الروح قبل أن تتحول في ذهنه الى كتاب مسطور .

يقول « لم يخطر على بال أهلي ولا شك أنهم قذفوا بي الى الحرية الواسعة والى الجو الفني الرحب يوم قذفوا بي الى القاهرة » . وهذا صحيح من ناحية أنه أنتج الى المسرح بكل ما يحتمله وقته وجيبه ، خاصة الى جورج أبيض الذي كان قد انفصل عن جوقة الشيخ سلامة حجازي ، وكون فرقة تخصصت في تمثيل التراجيديات المستقلة عن التلحين والغناء . وعرف في ذلك الوقت أيضا « عبد الرحمن رشدي » الذي كان يعد حادثة عصره حين ترك روب المحاماة وارتدى ثياب التمثيل « كان هو في التمثيل من جانب ، والمنفلوطي من جانب آخر . أحدهما بصوته المتهدج الباكسي ، والآخر بأسلوبه النثري المبلل بالعبرات يستنزفان مدامع الناس ويعتبران عند الكثيرين مثالا للفن الصادق » هكذا كتب الحكيم عن عبد الرحمن رشدي في مقارنة بينه وبين جورج أبيض الذي كان يعد بالنسبة اليه « كلاسيكيا » . كانت أهمية جورج

أبيض عند هذا الجيل هي انه نقل اليهم روائع المسرح العالمي دون أية رتوش خارجية تجلب الجمهور العادي . فقدم لهم « هاملت » و « عطيل » و « أوديب » ، وكأنهم يقرأونها في لغاتها الأصلية . وعاد توفيق الى حركات المراهقة ، فراح يؤلف مع بعض زملائه فرقة تمثيلية صغيرة ثم أسس مسرحا صغيرا باحدى الغرف بمنزل أحدهم ، واخذ يرتجل معهم تأليف المسرحيات وتمثيلها واخراجها في وقت واحد .

واذا كنت أعود الى هذه النقطة بالتكرار ، فلأننا سوف نجد أن الحكيم عاش حياته الفنية الاولى بين كواليس المسرح وفوق خشبته وفي صالته وعلى أبوابه . ومع هذا فأننا نراه حين يبدأ في الكتابة الجديدة للمسرح ، يكاد مسرحه ألا يكون جماهيريا ومقصورا على خاصة المثقفين ، بل يكاد أن يكون عند بعضهم مسرحا للقراء فقط . هذه الظاهرة التي جعلته يطلق بنفسه عبارة المسرح الذهني على ما يكتبه ، خليفة بأن تناقش هنا على ضوء المناخ المسرحي الذي عاش فيه ، فالمناخ العقلي الذي عاش داخله . اذ يبدو أن ثمة تناقضا جوهريا بين التكوين الذهني للحكيم وتكوينه الاجتماعي ، انعكس بصورة أو بأخرى على تكوينه الفني ، وتصوره لمعنى المسرح . حينئذ نتوقف كثيرا عندما يقول انه لم يفكر يوما في أن يكون طبيبا أو مهندسا ، فهو يتقزز من رؤيته الدم ، ولا يحب النظر الى المرضى . هو بعيد اذن بشكل عام عن أن يكون رجلا عمليا ، وليس الادب والفكر والمسرح ، عملا يحتاج الى هذا النوع من الرجال . ولكن لماذا حين يختار الفن المسرحي مجالا لنشاطه الذهني ، ولا يختار المسرح الاجتماعي الذي تعنيه جزئيات حياتنا اليومية في الواقع الحي المباشر ؟ لا شك انه جرب هذا اللون من التأليف المسرحي في عشرات الفصول التمثيلية ، ولكنه اختار بشكل حاسم اللون الاخر الذي يجرد الواقع ويحوله من المستوى الجزئي الى المستوى الكلي ، ويوسع من تعريف الواقع فلا يقتصره على الجانب الاجتماعي المباشر ، وانما يتناول مشكلات الوجود الكبرى فيما يتعلق بالكون أصوله وغاياته (١) . ولعل هذا السبب وراء الظاهرة الصحيحة التي يقول بها البعض من أن الاجيال الجديدة قد تأثرت بفن الرواية عند الحكيم ، بينما لم تتأثر به في الفن المسرحي ، وهو رائده الاول في اللغة العربية . ومرة أخرى لماذا اتجه الحكيم هذا الاتجاه حتى تورط البعض في تسميته بفنان البرج

(١) راجع « دراسات في الادب العربي المعاصر » - ليوسف الشاروني - ص ٣١ .

العاجي ، وتعتمد هو مداعبة هذا البعض فدعا أحد كتبه بهذا الاسم « من
البرج العاجي » ١٤

لا شك أن « شيئا ما » في شخصية الحكيم وتكوينه الطبقي والنفسي
والعقلي قد أخصب فيه هذا الاتجاه . ان عبارة « التكوين الطبقي » تبدو كما
لو كانت تلخيصا وتجريدا وتعميما أكثر منها تفصيلا وتجسيذا وتحديدا .
ولكنها تعني لنا ونحن بصدد دراسة الاتجاه الفكري لأحد الكتاب ، مجموعة
المركبات الاجتماعية الخالقة لوعي الكاتب ونوعيته وأسلوبه .

غير أننا يجب أن نعترف بأن مدار بحثنا ظل الى الان هو الشكل في حياة
الحكيم وفنه . فاختياره للفن المسرحي ، والمسرح الذهني بالتحديد ، ثم اختياره
للمعزلة العاجية من ضجيج الاحزاب والهيئات السياسية في مصر . . يدخل
جميعه في نطاق الشكل سواء في الفن أو الحياة . فلندع قضية الشكل مؤقتا .
لننظر ماذا احتواه من مضمون ، وهذا ما سنجيب عنه فيما بعد ، بأنه كان
مضمونا تقديميا في معظم الاحيان ، أو بصورة عامة . وان كانت تقديمته لم
تخترق تلك الحدود التي رسمتها للحكيم ظروفه الذاتية والموضوعية فجعلت
منه واحدا من كتاب الثورة الوطنية الديمقراطية ، وان وقف في الاغلب
الاعم ، على يمين هذه الثورة لا في مركزها ، ولا على يسارها . ولكننا لا
نستطيع أن نعزل الشكل عن المضمون عزلا ميكانيكيا جامدا ، بل لا بد لنا من
أن نقول على الرغم من « ذهنية » الشكل في مسرح الحكيم وتجريده وتعميمه ،
فانه في ذاته كان نقلة ثورية في تاريخ الادب العربي ، فهو لم يكن مجرد اضافة
الى أحد فروع المستقرة ، ولكنه كان فرعاً جديداً يضاف الى شجرة هذا
الادب . فارتداد الحكيم للشكل المسرحي في اللغة العربية ، يعد ثورة فنية
كاملة . على أن استجابته للشكل التجريدي في فن المسرح يبررها آنذاك فبما
أرى ثلاثة عوامل : أولا ، كان توفيق الحكيم — الفنان المثقف — بمثابة رد
الفعل العفوي لما كانت عليه سوق المسرح في بلادنا من فوضى المزج بين
التمثيل والفناء ، أي بين الاوبريت والفن المسرحي . وهو رد فعل مزدوج ،
يتقصى ملامح المسرح المكتفي بذاته عن مصاحبته أي فن آخر له ، ويتباعد عن
تهريج غير المثقفين الذين خلطوا بين الفارس والفودفيل ، وبين الميلودرام
والتراجيديا على نحو لا يبعث على الاحترام للمسرح من جانب المثقفين . وإذا
كان الحكيم قد ولد بين أحضان العوالم والكواليس المسرحية ، الا أن ميلاده
الاول ، هو ميلاد « المثقف » السذي يستشرف للفن آمقا رفيعة لا يبتذله
التهريج والافتعال . وهذا ما يجرنا الى العامل الثاني في اختيار الحكيم مبكرا

لهذا الشكل الذهني للمسرح ، وهو التقائه في أوربا بمسرح برانديللو وبرنارد شو وأبسن وغيرهم من رواد المسرح الحديث . فقد كان انعطافه نحو هذه الاسماء تعبيرا أصيلا عن التقائه الايديولوجي بهم من ناحية ، وعن كونهم يحلون له التناقض بين تكوينه المثقف وتكوين المسرح المصري حينذاك . ثم أضيف عاملا ثالثا هاما هو أن توغيق الحكيم بطريقه الخاص الى فهم «التقدم» و «الجمهير» و «السياسة» هذه المعاني التي سنتبين محتواها عنده بعد قليل . . كان يتجنب الانصاح المباشر والرأي الحاسم والفكرة العاجلة التي من شأنها أن تفسر تفاصيل التطور الاجتماعي وتسهم في توجيهه وفقا لوجهة النظر الدقيقة التفصيلية الشاملة التي يحملها الكاتب . ولكن الحكيم ، البرجوازي النشأة ، والمتردد العريق ، كان يقف الى جانب الثورة « بشكل عام » . وعندما يأتي دور التفاصيل يقف الى يمين هذه الثورة ، ذلك الموقف الذي يسميه البعض بالاعتدال نقلا عن الاحزاب الاشتراكية الديمقراطية في أوربا . فالقلق الذي عاناه في صباه المبكر لم يكن في البداية قلقا فنيا بمعنى الحافز الابداعي الخصب ، في نفس كل فنان ، ولكنه كان قلقا اجتماعيا محضا وفي المقام الاول . ثم انعكس فيما بعد على الفن انعكاسات مختلفة متنوعة ، كان اولها اختيار الشكل التجريدي المائل الى التعميم في الفن المسرحي وهو الشكل الذي يتعد بصاحبه عن مناقشة القضايا المطروحة في اللحظة الراهنة بصورة تفصيلية توضح موقفه الايديولوجي . لقد اختار حقا أن يكون مع الثورة ، ولكن بشكل عام ، كما اختار الفن المسرحي ، بشكل عام أيضا . وقد قلت منذ البداية أن الحكيم لم يبدأ حياته الفنية على هذا النمط من الكتابة المسرحية ، بل لقد ساير الكتابات السائدة بأن كتب الغنائيات والتمثيلات الاجتماعية المباشرة . ولكنه ما أن تبلور اتجاهه الأكثر أصالة حتى كان المسرح الذهني هو اختياره الحاسم .

وبنفس المنهج نقول أنه بدأ حياته الفنية بكتابة الرواية واستمر يكتبها امدا من الزمن ، وظل يكتبها بالتبادل مع القصة القصيرة . ولكنه في النهاية لم يستتب له الامر الا مع المسرح . لان القصة في جوهرها الفني لا تدعم اتجاهه الى التجريد والذهنية والتعميم . وقد أشار الى ذلك بقوله « كان الامر اذن — ولم يزل — فيما يتعلق بكتابتي للرواية والقصة تطوعا قوميا وفنيا أقوم به كلها شعرت أن هناك حاجة الى الاسهام بجهد » ومن ثم كانت كتابته لعودة الروح « بدافع العقل الواعي والحاجة الماسة ، حاجة المواطن الى التعبير عن حماسه لبلاده وعن رؤيته لتطور مجتمعه » ، « فاني لم أرد أن أجعلها سجلا لتاريخ بقدر ما أردت أن تكون وثيقة لشعور » .

ثورة المعتزل

كذلك نحن نستطيع أن نرصد له بعد ثورة ١٩٥٢ بعض الاعمال الاجتماعية المباشرة مثل « الايدي الناعمة » و « الصفقة » . ولكنها لمي النهاية لا تشكل اتجاهه الرئيسي ، ولا جوهره الاصيل ، انها تفصح فحسب ، عن طبيعة هذا الاتجاه أكثر من غيرها مما يناقش الزمان والمكان والقدر والمطلق . فاذا كانت مسرحية « كالمرأة الجديدة » تؤكد الانعطاف اليميني في نظرته الاجتماعية ، بينما « شمس النهار » على سبيل المثال تؤكد انعطافه اليساري في هذه النظرة . . فان المسافة التاريخية بينهما ليست هي السبب فيما نتصوره من « تطور » طرأ على تفكيره . فنحن ما نزال نجد موقفه من المرأة عام ١٩٦٥ هو بعينه ما كان عليه قبل ذلك بحوالي نصف قرن ، كما أننا ما نزال نجد موقفه من العمل والتقدم الاجتماعي هو نفسه الموقف الذي بدأ به حياته الفنية والفكرية . لهذا اعتقد بأنه كان يكتب القصة — التي من شأنها كقلب فني التعرض لتفاصيل التطور الاجتماعي — كما كان يكتب المسرحية الاجتماعية المباشرة ، حين كان يلتقي بمنعطف حاسم في تاريخ الواقع الاجتماعي ، كثورة ١٩١٩ ، أو ثورة ١٩٥٢ . فهناك اذن خيط جوهري يربط حياته كلها ، لم يصبها الزمن بالتطوير بقدر ما أصابها بالتبلور والوضوح . هذا الخيط هو التارجح أو الذبذبة داخل دائرة الثورة بحيث يتوقف المؤشر في لحظات الخلق الفني على يمين المركز الثوري . فهو لا يخرج مطلقا عن حدود الدائرة الثورية ، ولكنه لا يلتصق بمركزها ولا يميل الى يسارها .

ولعلنا الان نستطيع أن نتحول الى الشطر الاخر في تكوينه . فبعد ان بدأنا بالفن ، علينا أن ننتهي بالحياة . وربما كانت حياته في مطابقتها لفنه تفسر لنا أمرين : الاول هو صحة الظاهرة التي وضعنا أيدينا عليها ، والامر الثاني هو صدق الحكيم واصالته في التعبير عنها واقعا وفنسا .

يقول « انتهت الحرب الاولى . ولم يمض قليل حتى قامت ثورة ١٩١٩ ، واشتعلت مصر . ويدهشني اني لم أنجه يومئذ الى الخطابة أو كتابة المنشورات مثل بعض زملائي ومعارفي . فقد كان اتجاهي هو الى تأليف الاناشيد الوطنية الحماسية ، و احيانا كنت الحنأ بنفسي » . وفي موضع اخر يسجل هذه الملاحظة الهامة « . . . فان تكوين الاحزاب بعد ثورة ١٩١٩ على ذلك النحو الذي حدث وتنافسها على اقتسام واقتناء اصحاب المال والجاه وكبار الملاك لضمهم الى عضويتها ، جعل قيادات هذه الاحزاب في أيدي تلك الطبقة ، ولم تسمح للمفكرين والمثقفين الحقيقيين الا بالمراكز الثانوية التي ليس لها حق التوجيه . ومن هنا ضعف الدور الفكري والاجتماعي لهذه

الاحزاب ، واقتصر نشاطها على الجانب السياسي . وحتى هذا الجانب أيضا قد تمخض أحيانا كثيرة عن مجرد تطاحن على كراسي الوزارة وتنازع على ثمار شجرة الحكم . وهو ما كان يهم أكثر تلك القيادات . أما الكاتب المفكر المثقف في نظرها فكان في الاغلب مجرد قلم يستأجر للدفاع عن وجهة نظرها والهجوم على خصومها . وكان هذا ما نفرتني وأبعدني عن هذه الاحزاب وما جعلني أقف ضدها جميعا ، وأرى كل شيء يتحرك من حولي داخل اطار سياسي كاذب مزيف ، وما جعل الصورة التي يمكن أن تكتب عن بلادنا ومقتنذ أبعد ما تكون عما كانت تتمناه عواطف المتحمسة التي دفعتني الى كتابة مثل عودة الروح » .

لقد عمدت الى اختيار هذه النصوص المطولة ، لاشرك توفيق الحكيم معنا في التفكير . انه لم يشترك في ثورة ١٩١٩ اشتراكا فعليا واكتفى بتأليف الاناشيد الوطنية . وحينذاك كتب أول تمثيلية له وهي « الضيف الثقيل » من وحي الاحتلال البريطاني بحيث رمزت الى اقامة ذلك الضيف الثقيل في بلادنا بغير دعوة منا ، وبدون رغبة منه في الانصراف عنا . يتساءل الحكيم : لماذا بدأت أول ما بدأت بالمرحية ؟ ونحن نتساءل معه : لماذا اكتفيت بين نيران الثورة بالجهود الذهني وحده ؟ انه يبرر عدم اشتراكه في الاحزاب السياسية لفسادها ويبرر اختياره للمسرح لما يمكن أن يكون قد ورثه عن والده من روح المنطق والتركيز التي يتسم بها القضاة . ثم يرجع أنها وراثة عربية لان السليقة عند العرب هي سليقة مسرحية كما يعتقد خلافا لما يظنه بعض الاوربيين من أن العقل العربي بطبيعته عقل حسي وليس عقلا خياليا تركيبيا . وبالرغم من أن الحكيم مقتنع ايما اقتناع بصحة هذه المبررات ، الا انني أراها على جانب كبير من التهافت . فروح المنطق والتركيز لا تخلق بالضرورة كاتباً مسرحياً ، كان من الممكن أن تخلق فيلسوفاً أو عالماً في الرياضيات . والوراثة العربية اذا صحت فهي وراثة عامة مشاعة لا سبيل الى اكتشاف هبوطها على شخص الحكيم دون غيره من عباد الله . وبالمثل نقول أن الاحزاب السياسية في مصر رغم فسادها كانت هي الاشكال الوحيدة للتعبير عن الحركة الاجتماعية . وحقا عندما رفضها الحكيم لم يرفض السياسة ولكنه بالقطع رفض العمل السياسي وأقام تناقضا بين الفكر والسلوك أو بين الفكر والتنظيم .

هنا يبدو لنا قصور التفسير الاجتماعي بمفرده ، لتكوين توفيق الحكيم . فليست وفتته الايدولوجية على يمين الثورة من داخل دائرتها ، هي السبب في رفضه التنظيم السياسي . فلا شك أن الاحزاب السياسية في مصر — السرية

والعلنية — قد عبرت طبقيا عن كافة القطاعات الاجتماعية من أقصى اليمين الى أقصى اليسار ، وما بينهما بنسب متفاوتة . اذن ثمة عنصران لا علاقة لهما بالتفسير الاجتماعي ، قد شاركا في صياغة الحكيم على هذا النحو .

هذان العنصران هما التناقض المعروف بين الفكر والاطار التنظيمي للعمل السياسي ، ثم ذاتية الحكيم الموقلة في التفرد . فلا ريب أن المفكر أو الفنان المنتمي الى تنظيمات سياسية ، خاصة البرجوازية منها ، يستشعر تناقضا مركبا بين طبيعة عمله الفكري ، وطبيعة العمل السياسي . ثم التناقض بين الانضباط المفترض برأي الحزب أو التنظيم ، وبين صدق الكاتب مع نفسه ومع جماهيره التي ترتبط به هو مباشرة لا بحزبه . ومن ثم كان الحل الجاهز عند توفيق الحكيم هو الرفض الحاسم للعمل السياسي المنظم ، تماما كاختياره الحاسم للشكل الذهني في المسرح . فالابتعاد عن « ضجة » العمل السياسي ، هو ابتعاد عن تفاصيل الحياة اليومية للناس وواقعهم الاجتماعي المباشر . وهي نفس الوظيفة التي يؤديها المسرح الذهني في تجريده لهذا الواقع والارتفاع بالجزئيات الى الكلبيات . لهذا كان الشكل المسرحي لاعماله هو المرادف الموضوعي لعزلته العاجبة . وقد تسبب هذان العاملان كما قلت في تصور البعض لتوفيق الحكيم على أنه فنان البرج العاجي ، أي المنفصل عن قضايا العصر ومشكلات المجتمع . وليس هذا صحيحا . لأن هذا النوع من التفكير مصدره الخلط بين الشكل والمضمون في حياة توفيق الحكيم وعصره . فتضايا العصر ومشكلات المجتمع هي « المضمون » وليست الشكل . فإذا كانت حياته وعنه قد « تضمنت » هذه القضايا والمشكلات ، فلا سبيل أمامنا الا ان نردد معه ما قاله في ختام « سجن العمر » : « ان الفن هو أداة الانسانية لتأمل ملامحها ومعركة نفسها ، وهذا ما دفعها الى التفكير والتطور ، ولو ان الحيوان تأمل ذاته وعرفها وحللها لانقلب انسانا في التو واللحظة » ، « على أنني ما انعزلت قط ولا انزويت الا بالجسم وحده . وانه لمن الغريب أن أميش دائما بكل روحي وجوارحي وتفكيري في ظل مشكلات عصري ، ولا أجد من جسمي مثل هذه الحركة وهذا النشاط » .

وهذا صحيح ، ولكن ليس كل الصحة . فثورة المعتزل في البرج العاجي لها خصائصها المستقلة عن ثورة المناضل وسط الجماهير . لهذا كانت « ذهنية » مسرح الحكيم ، و « عزلة » تفكيره السياسي عن الواقع العملي ، سببا ونتيجة في نفس الوقت . ولعل « زهرة العمر » تلك الرسائل الحقيقية التي صديقه الفرنسي أندريه ، والتي نشرها عام ١٩٤٣ ، تضيء لنا هذا المدخل

الرئيسي الى رحلة توفيق الحكيم مع الفن والحياة . الرحلة التي تعتمد على ثنائيات الفكر والواقع بحيث لا تستخدم التناقضات المزدوجة بينهما الى مستوى الصراع الثوري ، ولا تنخفض الى مستوى ذبذبة التمرد ، ولكنها تظل غالبا في تلك الحالة الغريبة التي دعاها الحكيم خطأ فيما بعد بالتعادلية . وهي تسمية تمنح في التضليل اذا كانت مرادفا للاعتدال الذي يقول به اليمينيون في أوروبا الغربية ، وهي تسمية تحتاج الى تعديل اذا كانت تعني شيئا غير ذلك ، ولنسأل الان « زهرة العمر » فلعل الصبا الباكر كان يمتلك ناصية الجواب .



يبدأ الحكيم رسائله الى صديقه الفرنسي قائلا أن الشتاء ليس هو البكاء، وأن السعادة ليست هي الضحك . ويعمل هذه « الحكمة » بأنه يضحك طول النهار لانه لا يريد أن يموت غارقا في دموعه . هو ، كما يقول ، شخص ضائع مهزوم في كل شيء . وقد كان الحب آخر ميدان دحر فيه . واذا كان يردد أحيانا أناشيد القوة والبطولة ، فإنه يصنع ذلك تشجيعا لنفسه ، كمن يغني في الظلام طردا للفرع . ويبدو أن هذه المشاعر هي التي تجعله يتعاطف مع ما دعاها بالضعف الانساني ، فيقول انه لولا هذا الضعف الانساني ما وجدت العواطف الانسانية الجميلة التي تنتج أحيانا الاعمال الانسانية العظيمة . ويتساءل لماذا نعد دائما الضعف البشري نقيصة ، ما دمنا قد وصفنا به الى الابد فلنحترمه أحيانا ، ولنستثمره ، ولنحوه الى فضيلة من فضائل البشر ، بغير هذا فان الحياة لن تحتل . وهو ليس تعيسا لان الحب في حياته قد تحطم ، فالحق انه ليس بالحب وحده يحيا الانسان . وانما أيامه كلها أصبحت بلا مذاق ، كالماء القراح يجرعه على غير ظمأ ، والمستقبل أمامه محوط بالضباب ، يخيل اليه انه هوى قبل الاوان ، كالثمرة التي تسقط من الفرع قبل النضوج . ثم يخط هذه العبارة المؤسسية وكأنها مخطوطة من دم . « كل شيء حولي يهدمني هدما » .

تلك كانت الحالة النفسية التي عرفت طريقها الى قلب توفيق الحكيم وعقله منذ وطأت قدماه الأرض الأوروبية . وهي تلخيص دقيق للتناقض الاول ، والرئيسي في حياة كل عربي يحل أزمته مع مجتمعه : السفر الى أوروبا . لقد ترك الحكيم أرض مصر على أثر توصية لطفي السيد لوالده بأن يعمل لترحيله الى باريس حتى يحصل على الدكتوراه في القانون ، وبموافقة الوالدين ، أطلع الحكيم الى بلاد الغرب ، وهو لا يحتضن بين ضلوعه سوى الفن والفكر . أما دراسة القانون فلم تكن سوى جواز السفر الى الخارج . وفي أحيان كثيرة ،

كانت تنتابه في فرنسا أزمة ضمير تجاه والديه ، فينكب على كتب القانسون ويقتضي الليالي ساهرا ، حتى اذا اقبل الامتحان كان من الراسبين . وهو يرضي ضميره بتلك النوبات من يقظة الضمير التي تفاجئه في فترات متباعدة . اما حياته الحقيقية فكانت المسرح وقراءة عيون الادب العالمي التي حرم منها كثيرا . كان يقول في سجن العمر انه الى جانب الكتب المأجنة التي كانت الايدي تتنازعها خفية في الفصل مثل كتاب « رجوع الشيخ » ، كان يقبل على قراءة الكتب الجادة العميقة . ولكنه يعترف بأنه لم يكن يفهم شيئا « لذلك كله ضاعت علينا فرصة التكوين الفكري الفلسفي الحقيقي في تلك المرحلة التي يريد فيها العقل أن يفتح للتفكير بل أن امهات الكتب الادبية نفسها التي كان يجب أن نطالعها في تلك المرحلة لم تكن في متناول أيدينا » .

كان التناقض الاول ، والرئيسي ، بين الحكيم وباريس ، هو التناقض البديهي بين الشرق والغرب ، بين حضارة متخلفة مقهورة ، وحضارة متقدمة تاهرة . نفس التناقض الذي عاناه من قبل طه حسين وسلامة موسى ، ومن قبلها رفاة الطبطبائي وعلي مبارك ، ومن بعدهما لويس عوض ومحمد مندور ، أي انها تكاد تكون الظاهرة الاساسية الغالبة على تكويننا الثقافي والضميري ، أن يجتاز روادنا هذه الازمة الحادة بين التكوين المتخلف المنعكس في السلوك اليومي ، والتطلع الى المثال المتقدم في السلوك والفكر . وهي ازمة تتعدد مستوياتها من لحظات الجنس مع امرأة ، الى لحظات الفكر مع كتاب أو متحف أو معرض أو قاعة موسيقى .

ولا شك أن جميع الذين تعرضوا لهذه الازمة من مفكرينا وادبائنا قد أحسوا بالارتباك لاول وهلة ، لان الانفعال الاول لن يكون اقل ولا أكثر من الانفعال بصدمة مفاجئة . ولكنهم بعد دوار الصدمة ، تفاوتت الانعكاسات العميقة التي استقرت في وجدانهم وعقولهم طويلا ، أو التي أضافت الى ملامح تكوينهم شيئا جديدا . فمنهم من كان رد الفعل الاول والآخر هو السخط على هذه الحضارة « المنحرفة » أو « المتبرجة » على حد تعبير البعض . ومنهم من أصبح لاجئا حضاريا ان جاز التعبير عن درجة الذوبان التي دفعت بالبعض الآخر الى الالتحام بكافة مقومات الحضارة الاوربية . والقليل النادر من استطاع أن يرتفع على مستوى ردود الافعال ، ويتخذ موقفا أو فعلا أصيلا مستهدا من واقعه الشخصي والموضوعي ، لا بحكم « الامر الواقع » ، كما يتبادر الى الذهن ، وانما بحكم « احتياج الواقع » الى سمات جديدة تتلاءم مع مقوماته الايجابية العريقة ، وتنزع عنه مقومات السلب الطارئة ، ويجتلب

من الواقع الحضاري الجديد ما يحل مكانها ويدفعها الى امام ، الى مستوى المشاركة الحية الفعالة ، بدلا من بقائها في مستوى « الاخذ على الجاهز » الذي استنامت بواسطته للقهر الاجنبي ، واستكانت للحضارة الغالبة .

ولم يتخذ الحكيم في البداية موقف رد الفعل المذعور من الحضارة الغربية وان اتخذ موقف « الدهشة » . ولكنه لم يستمر على موقف واحد ، بل تطور الى العديد من المواقف التي انتهت به الى موقف تلك القلة من مفكرينا وادبائنا الذين يأخذون من الحضارة الجديدة أشياء ، ويرفضون — جبرا واختيارا — أشياء أخرى . كان في القاهرة يعرف المرأة « كما يتاح لامثالها مقابلتها وقتئذ . في تلك الاماكن المظلمة » . هكذا كتب في سجن العمر . أما في باريس فقد عرف المرأة في صور عديدة متنوعة . تبقى من بينها صورتان رئيسيتان : صورة سائسا التي أذهلته بجسدها ومأساة حبها ، فأمضى معها بضعة ليال زاهرة بالمتعة الحسية الطاغية . وصورة ايها التي شاعت أن تسترد منه حبها ، حتى الاوهام والاحلام ، فكتبت اليه تصف الايام التي قضتها معه بعبارات صريحة للغاية « أتمنى اني ما عشت قط هذين الاسبوعين » . وفي الجانب الاخر من شاطئ العلاقات الانسانية ، عرف الحكيم معنى « الصداقة » لدرجة انه كان يفصل بين صداقته لاندريه ، و « صداقته » لزوجته جرمين التي كان يعدها صداقة أخرى مستقلة تقوم على احترامه لشخصها وتقديره لذكائها « لن نتصور مقدار ما يحدثه جلوسي اليها من نتائج فكرية » كما يقول لزوجها في رسائل زهرة العمر . وغدا — يستطرد الحكيم — تزول الحسابات المادية . ولن يبقى لنا غير الريح المعنوي ، الذي اكتسبه احدنا بمعرفة الاخر .

أما علاقته بالفن فقد مضت هي الأخرى في خط مواز لعلاقاته العاطفية والانسانية . فهو يصف هذه البيئة الحديثة ، وما يسود فيها من جو « المودرنزم » على حد تعبيره ، بأنها تفسد حسن فهمه للأشياء ، وتحول دون تعرضه لحقيقة شخصيته في الفن والادب . وهو يحب المودرنزم ، ويخشى أن يقول لصديقه انه يقلد أساليبه على الرغم منه . ويبلغ توفيق الحكيم درجة عالية من النضج النفسي حين يكتب صادقا : « لست أدري أمن سوء حظي أو من حسنه ، اني أعيش الآن في أوروبا وسط هذا الاضطراب الفكري ، الذي لم يسبق له مثيل ، فهذه الحرب الكبرى قد جاءت في الفنون والاداب بهذه الثورة التي يسمونها المودرنزم ، فكان لزاما علي ان اتأثر بها ، ولكني — في الوقت ذاته — شرقي جاء ليري ثقافة الغرب من أصولها ، فأنا موزع الآن كما ترى بين الكلاسيك والمدرن لا أستطيع أن أقول مع الثائرين غليستق القديم لان هذا القديم أيضا

جديد علي . . فأنا مع أولئك وهؤلاء . . . »

انه بهذه الكلمات يضع كلنا يديه على معنى الفرق الجوهرى بين الشرق والغرب . فهو ليس فرقاً نظرياً غير قابل للمحو وإنما هو فرق طارىء لا يلبث أن يزول . هذا من ناحية ، الوعي بها ينفى مركبات النقص التي تتولد عند أصحاب المواقف السلبية من حضارة أوربا ، سواء كانت رد فعل مذعور ينتهز بنا الى الوراء ، أو رد فعل يصل الى درجة الذوبان . هذا الفرق في مستواه الثقافي والفني ، ينعكس على ما أدعوه بمسارنا الخاص في مجال الادب . فنحن من جهة لم نمان ميلاد الاتجاهات الفكرية في النقد والفن من الكلاسيكية الى الواقعية الى المذاهب الحديثة . ونحن لم نخلق آداباً تثر هذه التيارات بصورة حرفية لما هو في أوربا . ونحن أخيراً قد استوردنا مع بواصر نهضتنا الحديثة بعض ما في حضارة الغرب من ألوان وخطوط وأشكال وقوالب ونظريات . وبالتالي فنحن لا نملك في معظم فنوننا السائدة كالمرسح والقصة ، سوى التجربة الاصلية . أما صياغتها فقد وفدت علينا ضمن واردات الغرب منذ نهاية القرن التاسع عشر . وليت الامر كان ميسوراً مبسطاً على هذا النحو الذي يفرق بين التجربة والصياغة الفنية . ولكننا نعلم أن ثمة تفاعلاً عضويًا بين الشكل والمضمون في تجربة الخلق الفني والابداع الجمالي . وهكذا نعتقد أن مسارنا الادبي الخاص يتسم بمجموعة من الخصائص المستقلة التي تميزه عن خط التطور الاوربي . ومن هنا كانت المنعطفات الاوربية في تصنيف آدابنا ونقدنا لا تطابق هذه الاداب ولا نقدها .

ومن هنا قلت أيضاً أن توفيق الحكيم بلغ درجة عالية من النضج النفسي والعمق والاصالة والصدق ، حين قرر في اعتراف بالغ الامانة والدقة انه أحس يارتباك عظيم بين خضم تيارات الفكر الاوربي ، وموجاته الفنية التي لم يكن لها ثمة شبيه في بلده ، يمكن المقارنة بينهما ، أو الاهتداء بأحدهما في التعرف على الآخر .

ولقد كان رد الفعل الاول عند الحكيم موحداً بين سلوكه وفكره . فقد أخذت طبيعته تميل الى عدم الأخذ بما يأخذ به الناس جميعاً من أوضاع ، هرباً من الوقوع في الابتذال ، وشغفاً جنونياً بالتميز والاغراب ، فهو لا يرتدي كما يرتدي الآخرون ، ولا يدخن كما يدخنون ، ولا يهدي الى حبيبته الازهر — الجميلة . وقد وجد في أهل « المودرن نزم » عقله ومأواه ، بل وجد كل طبيعته بكل ما تنطوي عليه من « حق وجنون » . انه وجد على الاقل سنداً وأساساً

لرغبته المحرقة في الخروج على ما سماه بالمنطق العام . ويقصد به المنطق المبني على فروض عامة مصطلح عليها . ذلك أنه أراد في ذلك الوقت أن يكون هنالك منطق خاص يحوي فروضا خاصة لا تخضع للمألوف من الآراء والمشاعر . لهذا كانت حركة « المودرنزم » عنده تعني اتجاهها الى عدم التقيد بالمنطق العام ، والنزوع الى المنطق الخاص .

من الممكن بعدئذ أن نحصى العديد من ألوان السلوك وأشكال الفكر التي ابتهج لها الحكيم وكانت فيما بينها تصنع مع ما سبقها مجموعة من النقائص . فقد تجاوز رد الفعل الأول وهو « الدهشة » الى موقف جديد دفعه لان يتصور نفسه « رياضيا » لان أفكاره وتصرفاته كما يقول تكاد تسير على طريقة هندسية أو حسابية أو جبرية . يقابل الرجل « الرياضي » في توفيق الحكيم ، الرجل « العاطفي » بمعنى جديد ، هو أن الذي لا يعرف ولا يستطيع أن يحب إنسانا ، لن يعرف ، ولن يستطيع ، أن يحب الإنسانية . وكانت تلك هي اللحظة التي أحس فيها بأن تفكيره الشخصي قد تكون الى حد ما ، وأن نظريته الخاصة بدأت تطالبه بأن يستقل في التأمل والتقدير والاستنتاج . جاءت اللحظة التي شعر فيها بوجوب السير بمفرده . وكانت بوادرها ذات يوم أدرك فيه أن محادثاته مع الشاعر البرناسي المعجوز الذي أحبه وعطف عليه وزار معه معظم ملاعب باريس الفنية ، لم يعد فيها جديد يثير اهتمامه أو التفاته . وبدأت حياته الحقيقية حياة الهضم والتمثل مع محاضرات دولاكروا عن الأحوال النفسية للفن ، وبرنشتيف عن صلات العلم بالدين ، ودروس روبيه عن المذاهب الأخلاقية والسياسية لأفلاطون وأرسطو ، ودروس فوجير عن مصادر فن العمارة الإغريقية وأثار أكربول أثينا ، ومحاضرات شنيدر عن ميكل أنجلو وعصره ، وبرونو عن الثورة واللغة ، ومحاضرات لجويس عن تاريخ الشعر الإنجليزي . وقد كانت المتاحف والمسارح وقاعات الموسيقى والصدقات النسائية والصدقات العائلية والصدقات الفنية بمثابة مادة اللحام بين النظرية والتطبيق . لهذا كله كانت « الكارثة العظمى » عند توفيق الحكيم هي قرب العودة الى بلاده ، إذ لا حياة في مصر لمن يعيش للفكر . أما « أوروبا العظيمة » فهي معبد الفكر الحقيقي لمن شاء التبتل في محرابه ، لمن أراد أن يصبح فيها بعد « راهب الفكر » . ويبدو أن أوروبا العظيمة في ذلك الوقت ، تراعت لعين الحكيم من خلال عصورها الذهبية الغابرة . ولكنـه حينذاك وبالرغم من ربطه الوثيق بين الفن والحياة التي كان يلاحظ انعكاساتها الوجدانية على المعمار والموسيقى واللوحات والتماثيل والروايات والمسرح .

اقول انه بالرغم من ذلك ، لم ير الوجه الاخر من أوروبا العظيمة بحق ، فيما قدمته للانسانية من حضارة بلغت الذرى ، ولكنها تخلفت عن الركب الانساني المتقدم على الشاطئ الاخر حين اتخذت من القهر الاستعماري اداة للسيادة . لم يكن يعلم أن أوروبا العظيمة هي السبب الرئيسي في أنه « لا حياة في مصر لن يعيش للفكر » . لم يكن قد اكتشف بعد الموقف الثالث الذي تتخذه القلة النادرة من عظام مفكرينا الذين نهلوا من العالم الاوربي والحضارة الاوربية الشيء الكثير . الموقف غير المذعور من هذه الحضارة ، غير الذائب فيها ، وانما هو الموقف الموضوعي الذي يتحسس نبض حضارة بلاده ، فيتلمس احتياجاتها الحقيقية ويسارع بتلبيتها . غيمنتص من أوروبا كل ما من شأنه أن يضيف اليه عنصرا ايجابيا ، ويستلج في نفس الوقت عناصر السلب . لم يكن هذا الموقف آنذاك هو موقف الحكيم . وانما تطورت لديه « الدهشة » الاولى الى موقف « التمزق » المتنازع ، لا بين الشرق والغرب ، فقد بات الغرب لديه هو « أوروبا العظيمة » بصورة حاسمة . وانما التمزق بين الرغبة والضرورة ، أو بين الواقع والمثال . وهكذا ، من الاعماق ، صرخ « ان حياتي مفككة ، كالحقبة المفككة ، أو الهيكل المزعزع الاركاب . . حياتي كلها ليست الا قارب ثمل » . لم يكن الصراع بين الشرق والغرب في نفسه هو السبب في هذا التمزق . لانه في موقفه الجديد يعي كما قال لاندريه أن هزة التصادم بين الشرق والغرب هي وحدها التي تفتح الاعين المغلقة في الشرق والغرب . « ان في تلاقينا لمعنى أوسع من كل معنى شخصي أو فردي ، ان فيه قوة الرمز ، ما من مرة احتك فيها الشرق والغرب الا وخرج من احتكاكهما ضوء انار العالم ، وما من مرة تلاقي فيها وجه الشرق بوجه الغرب ، ونظر أحدهما في عين الآخر ، الا وابصر جمال نفسه كأنه ينظر في مرآة » . هذا وعي ناضج بما يمكن أن يكون عليه الاخذ والعطاء في حركة التفاعل الحضاري . لهذا لا نستطيع أن نقول بأن التناقض القائم بين الشرق والغرب هو عماد المرحلة الثانية في حياة الحكيم بأوروبا . حقا ، هو يشير أحيانا الى ما سماه « بأفيون الشرق » الذي كاد عقله يخبو تحت سطوته ، لولا ان الامر انتهى به الى « النور » الذي اتاه من الشاطئ الاخر . ولكن مثل هذه الاشارات لم تكن تعبر الا عن الام اليأس المرير من البقاء في أوروبا أطول فترة ممكنة . ولا يتخلص توفيق الحكيم من مرارة هذه الالام اليائسة الا بين أحضان أرض مصر حين بدأت المرحلة الثالثة في موقفه من أوروبا . وهي المرحلة التي عاشت معه ، وعاش لها طوال رحلة العمر . عاد ليكتب الى لاندريه عن رؤياه الجديدة التي تدفعه لان يقول ان الادب لا ينافي حياة المصنع ، فالادب هو الحياة أو التعبير عن الحياة « انه

الحياة كلها التي تحوي في جوفها المصنع وغير المصنع . والفن ليس هو الطبيعة ولا هو الحقيقة ، ولكنه « تقطير » لكل منهما من خلال « امبيق » الفنان . من هنا كان الادب الروسي في نظره كما كتب لاندريه من الاسكندرية هو أدب الانسانية العظيم ، بينما لا يرى في الادب الانجليزي الا مجموعة مغامرات في التاريخ والمجتمع والنفوس الانسانية ، اما الادب الفرنسي فهو ادب الشكل في جماله الساحر ، والفن الاغريقي هو تجميل الطبيعة الى حد اشعارها بنقصها ، بينما الفن الفرعوني هو الاب الشرعي لمختلف الفنون الحديثة (وهي نفس الفكرة التي أوحى له « بياطالع الشجرة » بعد عشرات السنين من كتابته لهذه الرسائل) . وهو يسأل صديقه قرب نهاية القراسل بينهما في صراحة قاسية « هل حقيقة - بينك وبين ضميرك - تعتقد أنني سأنتج شيئاً في شؤون الفكر والادب ؟ » . انه يحس بعد ان غرق في آداب الامم كلها وفلسفاتها وفنونها ، بعد أن تعرف معرفة حبيبة على تاريخ النشاط الذهني كله ، يحس بأهمية السؤال وصدقه : ماذا يمكن أن يفعل ؟ لقد بدأ يبصر وقتئذ ، فتبين له بعد طول الجري والجهد أن الاسلوب أحياناً هو حجة الكاتب الذي لا يجد ما يقول . ان الذي عنده ما يقوله للناس يخرج بكل بساطة ما لديه من كنوز ، لا يحفل بأسلوب التقديم . فما أروع الحقيقة - يقول الحكيم - لو تنفجرت وحدها ، من أعماق القلب الصادق ، في كلمات بسيطة « لهذا كان الاسلوب أحياناً كل ادب أولئك الذين لا يحملون في جعبتهم ما ينفع الناس » .

وكانت هذه الفكرة هي بداية الممشى الذي بحث عنه طويلاً . ان بلاده تغط في نوم عميق حقاً ، ولكن ما دوره هو ازاء هذا الغطيط ؟ اذن ، فهو يستطيع أن يؤدي « دوراً » وقد كانت هذه مشكلته الاولى ، فلا بد من جهاد شاق لتتخلى بلاده عن العرف السائد بين ادبائها عن معنى الاسلوب كمرادف للغة المتصنعة المنمقة . وقليل ، بل اقل من القليل ، من فطن الى ان الاسلوب هو روح وشخصية . بل ان هذه القلة القليلة الرائدة لمعنى الاسلوب الحديث كانت تلاقي من العنت والاضطهاد في الوسط الادبي ، ما كان جديراً باشاعة روح السام والملل من امكانية الاصلاح . وليس ببعيد ما نقرأه عما لقيه سلامه موسى في كتابه « البلاغة المصرية واللغة العربية » من هجوم الرجعية الادبية عليه هجوماً بشعاً . هكذا وصل توفيق الحكيم الى أنه لا يخلق الاسلوب الحق الا الكاتب الصادق في شعوره وتفكيره الى حد ينسبه انه ينشئ أسلوباً « البلاغة الحقيقية هي الفكرة النبيلة في الثوب البسيط . هي التواضع في الزى والتسامي في الفكر » . وهي نفس الرسالة التي حمل لواءها سلامه

موسى منذ بداية القرن العشرين . والفرق الوحيد بينهما أن الحكيم كان يحقق دعوته هذه عن طريق الفن ، أما سلامه فكان يدافع عنها بصورة تقريرية مباشرة . واكاد أقول أن أحدث منجزات التطور اللغوي في بلادنا يرجع الفضل فيه أساسا الى هذين الرائدین : توفيق الحكيم في الفن الادبي ، وسلامه موسى في الفكر الاجتماعي . وعندما اقرأ في رسائل الحكيم الأخيرة الى صديقه الفرنسي ، أنه لو نزل ادباء اللغة الفصحى عن بعض جهودهم ، وعبروا عن مطالب عصرهم وشعبهم لكان الادب العربي اليوم في مقدمة الاداب العالمية عندما اقرأ هذه الكلمات اكاد أفتح « البلاغة المعصرية » لسلامه موسى وأعيد قراءتها حرفيا من جديد . فنحن كما يقول الحكيم في رسالته تلك « عبيد ذلك الميراث والعبارات والتراكيب التي وجدناها داخل صناديق المعاجم العتيقة وكتب اللغة القديمة » وهي المفكرة المحورية في كتابات سلامه حول اللغة العربية . ويختتم الحكيم زهرة العمر بقوله : « اني اضع دائما نصب عيني هذه المصادر الثلاثة استلهمها غنيا : القرآن ولف ليلة وليلة والشعرب أو المجتمع » . وتأتي آخر كلماته من طنطا حيث كان يعمل وكيلا للنائب العام « اني غارق في الحياة والواقع الى أكثر من اذني » . . ولو علمنا أن «يوميات نائب في الارياف » هي نتيجة هذا الغرق في الواقع ، لاستطعنا أن ندرك أبعاد ذلك التأثير المعتزل في البرج العاجي .

ان الحكيم في « سجن العمر » و « زهرة العمر » قد أضاع لنا الطريق الى تفاصيل مرحلة التكوين في حياته الباكرة . وهو لم يكتب بعد « رحلة العمر » التي تلت تلك المرحلة الى الوقت الحاضر . ولكننا لا ننسى أن ما كتبه الحكيم من مؤلفات تربو على الأربعين كتابا من مسرح وقصة ومقالات ، هو تفاصيل أو نتائج رحلة العمر التي لم تكتب بعد . كذلك فان الخطوط الرئيسية التي جادت بها مذكرات سجن العمر ورسائل زهرة العمر ، كانت البذور التي التحمت فيها بعد بأرض الواقع المصري فأثبتت وأثمرت كنافذة الدقائق الصغيرة في حياة الحكيم وفنه . أي اني اكاد أجزم بأنه لم يحدث ثمة تغيير في هذه الحياة وذلك الفن من حيث الجوهر . وانما حدثت أشكال عديدة من التنمية والبلورة والتطور . وهو ما احاول اكتشافه في خطوات الحكيم القادمة من أوروبا . الخطوات التي قادته من اسرة متوسطة بالريف المصري ، تعاني ويلات تميزها الاقتصادي والاجتماعي ، الى الصراع النفسي المركب ، الى الشكوك الفكرية والقلق الفني ، الى موقف الدهشة من لقائه الاول بالحضارة الاوربية ، الى موقف التمزق بين الواقع والمثال ، الى معاناة الواقع بين احضان المثال . هذه الخطوات جميعها التي دارت بين الفن

والحياة في محور ثوري ، ولكن على المدار الايمن من الثورة التي عبرت عن نفسها في الشكل المسرحي ، والمسرح الذهني بالتحديد — هذا في المستوى الفني — كما عبرت عن نفسها من عودة الروح الى يوميات نائب الى اهل الكهف في دائرة المعتزل عن العمل السياسي المنظم والمباشر . اي في دائرة الفكر المجرد الذي دعاه خطأ فيما بعد بالتعادلية . وسوف نرافق هذه المعاني كلها ، مرادى ومجموعة ، فيما بداه الحكيم من سلسلة كتاباته الفكرية التقريبية المباشرة .

الفصل الثاني فنان الحياة

عندما كان توفيق الحكيم في باريس بدأ يخطط لتأليف كتابين كبيرين — أولهما « عودة الروح » والآخر كتاب عن الفن من ثلاثة أجزاء حول تاريخه ومذاهبه وقضاياها . وقطع الحكيم شوطا في كل من الكتابين يبلغ حوالي خمسين صفحة ، ولكنه في النهاية توقف أمام أحد أمرين : إما « عودة الروح » وإما كتاب الفن . ولم يتردد كثيرا ، فأعدم كتاب الفن . فهل كسبنا أم خسرنا؟ بمعنى آخر ، على أي الوجوه تأثر الادب المصري الحديث ، بهذا الحكم الذي نفذه الحكيم بتمزيق الصفحات الخمسين التي كتبها ؟ أما توفيق الحكيم فيقول انه ندم فيها بعد على ضياع هذه الصفحات هدرًا ، وربما كانت تلقى بعض الضوء الان ، على اهتماماته المبكرة . وفي رأيي ، اننا لم نخسر كثيرا ، لاننا كسبنا أولا « عودة الروح » ، ثم انني أعتقد ان توفيق الحكيم لم يهمل كتابه في الفن . فقد أعاد كتابته مرارا في عشرات المقالات التي كتبها حول هذا الموضوع . فهناك مجموعتان رئيسيتان من مقالاته التي كتب بعضها قبل ثورة ١٩٥٢ وضمنها كتابه « فن الادب » الذي صدر في عام الثورة والبعض الآخر كتبه بعد ذلك التاريخ وضمنه كتابه « أدب الحياة » الذي أصدره عام ١٩٥٩ . ولا شك انها فرصة رائعة أن يكون الحكيم — فنانا — قد أهدانا هذه المجموعة الهائلة من الكتابات المباشرة في الادب والنقد . لقد أثبت أن نبي تكوين كل فنان ناقد . ومن ناحية أخرى تكاد كتابات الحكيم النظرية أن ترسم لنا ملامح بناء كامل لوجهة نظر الفنان في الفن الادبي . ومن هنا نكاد نوثق بأن الكاتب لا يقبل على عمله الفني بصورة عشوائية ، بل على درجة ما من التخطيط .

ان هذه المجموعة الكبيرة من الكتابات المباشرة تؤكد أن الحكيم لم ينزو

قط في برج من العاج ، لانه شارك في كل الاحداث ، حتى البسيطة منها التي لا تحتاج من الفنان أن يقربها بحكم طبيعة العمل الفني الذي يحتاج بدوره الى مسافة بينه وبين الاحداث . فقد أسهم الحكيم بصورة ايجابية في كل صغيرة وكبيرة بالحقل الادبي ، المحلي والعالمي ، وليس الحقل الادبي بمعزل عن ضجيج الاحداث المحيطة بالانسان .

ومنذ البداية يجب أن نسجل احدى الملاحظات التي تقودنا الى قلبتوفيق الحكيم وعقله . فبينما نحن نستطيع أن نحصل على موقف وطني تقدمي واضح من كتاباته الفنية الاولى ، كعودة الروح ويوميات نائب ، ويختلف موقف بعض النقاد من كتاباته الفنية الحديثة نسبيا . . الا أننا نضع أيدينا على عكس هذا الموقف من كتاباته النظرية ، التي تبلورت في صورة غير واضحة بكتاب « فن الادب » وهو يضم بعض مقالاته التي كتبها عام ١٩٣٤ وبعضها الآخر كتبها عام ١٩٤٨ ، أو ما بين هذين التاريخين . بينما نجد في كتابه « أدب الحياة » صورة واضحة محددة التزم بها بشكل صارم في تلك الفترة الحديثة نسبيا ، والواقعة ما بين ١٩٥٢ و ١٩٥٩ .

والكتاب الاول — فن الادب — يناقش ثلاث زوايا لكل من العمل الادبي والنقدي . الزاوية الاولى تناقش الادب والنقد من حيث علاقتها بالفنان والناقد كعملية خلق ذاتية . وقد تعرض المؤلف في هذا الجزء للمبحث الاساسي في علم الجمال (لحظتي الخلق والتذوق) ، كما ناقش معنى التقييم أو نظرية النقد . أما الزاوية الثانية فقد تخصصت في علاقة الفن والنقد بالقارئ المتلقي من حيث المناخ الحضاري الذي يؤثر في عملية التفاعل بين طرفي العمل الفني: المبدع والمتلقي . والزاوية الثالثة التي يقوم عليها هذا الكتاب هي علاقة الفن والنقد بالتاريخ الادبي من حيث صلتها بالحرية والحياة المعاصرة والخلود ، وغيرها من القيم .

يقول توفيق الحكيم في الجزء الاول من « فن الادب » أن الموضوع في الفن ليس بذی خطر ، وليست الحوادث والوقائع في القصص والشعر والتبثيل بذات قيمة ، ولكن القيمة والخطر في تلك الاشعة الجديدة التي يستطيع الفنان أن يستخرجها من هيكل تلك الموضوعات والحوادث والوقائع (ص ١١ — ط اولی) . ثم يبحث عن الذات الفنية فيؤكد أن الفنان أو الاديب يظل يبحث عن ذاته وشخصيته الى أن يجدها ، فإذا هي تملكه بعد ذلك الى الابد ، وتطبع كل ما يلمسه بذلك الطابع ، الذي لا يزول ولا يتحول . وإذا هو يعرف بطابعه ، لا فيها ينشئ فقط بل فيها يحاكي أيضا . ويتم اكتشاف الذات

الفنية المبدعة من خلال ما يتركه لنا الفنان من جملة آثاره التي نتعرف فيها على شخصيته الكاملة من أسلوبه في التفكير والتعبير وطريقته في تناول الأشياء . ولكنك — يقول الحكيم — وقد أحطت به ونفذت الى لبه لا بد أنك صائح بلهجة المحبة والألفة « دائما هذه الطريقة .. ! دائما هذا الأسلوب ! .. لو يخرج عن ذلك قليلا ؟! » يخرج من ذلك الى أين ؟ .. وكيف يخرج عن طريقته وأسلوبه ؟ انها ذاته « تلك مأساة الطابع والشخصية ، ما دام قد صار له طابع فلن يخلع عنه أبدا .. ولا بالموت » (ص ١٢ ، ١٥) .

ولا شك أن الحكيم بهذا الفهم الحي العميق ، للعلاقة الجدلية القائمة بين الفنان وآثاره قد أثار السبيل الى ذلك المفهوم القائل بأن شخصية الاديب هي مؤلفه الاول ، وهو المفهوم الذي قال به سلامة موسى منذ بداية القرن الحالي . على أننا يجب أن نفرق بين تشابه الآراء في بعض جزئياتها وبين مطابقتها الحرفية . ولما كان ثمة فرق جوهري بين الحكيم كفنان وسلامة كمفكر ، فقد نشأت عن ذلك بعض الفروق الهامة . فخصيصة الاديب هي مؤلفه الاول بالمعنى الاخلاقي عند سلامة موسى ، بينما توفيق الحكيم لا يقصد الا المعنى الفني . ومن التعسف والميكانيكية المبتذلة أن نفصل بين الطابع الاخلاقي والطابع الفني لشخصية الاديب المؤلفة بوجوده وعقله وتكوينه الذاتي والموضوعي ، ولكن يجب بالفعل أن نميز بينهما . بل ربما كان التداخل والتشابك بينهما ادعى الى التمييز المتفحص لهما . فسلامة موسى كان يعني ذلك المفهوم الذي أشاعته الافكار الاشتراكية الليبرالية المنقولة عن جماعة العقليين والجمعية الفابية بانجلترا . المفهوم القائل بأن هناك اتصالا وثيقا بين سلوك الانسان وفكره ، وأن هذه المظاهرة تبدو في قممتها عند الاديب والفنان ورجل الفكر . أما توفيق الحكيم فيعني ما قالت به بعض تيارات الفكر الفرنسي في أوائل القرن العشرين من أن ذاتية الفنان هي المنبع وهي المصدر في عملية الخلق الفني ، ربما كان الخالق — الفنان — وريثا لبعض التقاليد الادبية والرواسب الاجتماعية ، وهذه كلها تشترك في صياغة عمله الفني ، ولكن من خلال صفاته الذاتية الامينة لصدقه الكامل مع النفس لا مع التقاليد أو الرواسب أو المجتمع المحيط . كان هذا التيار قريبا من الرومانتيكيين ، ولكنه لم يكن رومانتيكيا خالصا . ذلك أنه لم يناد قط بأن يكون الفن « ترجمة ذاتية » لأحلام الفنان وأوهامه ورؤاه الشخصية ، بل نادى بأن يكون الفن تجسيدا آمينا للذات ، مهما كانت انشغالات هذه الذات وهمومها ، فردية أو اجتماعية .

هذه النظرية التي ولدت غيما بعد فكرة الصدق في الفن ، ولا أقول الصدق الفني ، لان الصدق في الفن قريب من الرؤية الاخلاقية التي تجعل من سلوك الاديب نموذجا تطبيقيًا رائدا لفكره . ومرة أخرى تفترق النظريتان عند منعطف الطريق : احدهما — التي انطلقت أساسا من الذات — تكشف الزيف والافتعال في مدى المطابقة « الفنية » بين أغوار الذات المبدعة والعمل الفني . وهذا هو معيار الصدق في الفن عند توفيق الحكيم . أما الاخرى — التي تنطلق من صميم الظاهرة الموضوعية للفن — فتري ان الصدق الحقيقي ينبع من النظرة الاستيعابية الشاملة للواقع بما فيه الذات الفنية .

اختار الحكيم الفكرة الاولى ، ليصدر عنها في الكثير من أفكاره المحورية التالية . فهو ينطلق بعدئذ مع ثلاثة اشعة نظرية تنير له معنى « الفنان » ومعنى « الحرية والمسؤولية » ومعنى « النقد » . ولندع الفنان مؤقتا مع حريته ومسؤوليته لئرافقه وهو يرفض النقد التأثري ، فليس للذوق الشخصي ضابط ، وإذا ترك الحكم في الآثار الفنية والادبية للذوق وحده ، فقد ترك اذن للفوضى أو للمصادمة (ص ١٨) . أما العمود الفقري للشخصية الفنية فهو سلسلة آثارها بحيث يستطيع الباحث أن يتتبع في حلقاتها صفاته وعيوبه ولوازمه وعاداته ومزاجه واتجاهاته . والنقد في عملية الربط بين الحلقات انما يقوم في حقيقة الامر بعمل انشائي ضخم « ان الآثار الادبية بغير نقد بنائي يربط بين أجزائها واتجاهاتها ، لا يمكن أن تصنع أدبا بالمعنى المعروف في الاداب الكبرى » (ص ٢٠) . ولعل ما يبدو على الادب العربي الحديث من فقر — يقول الحكيم — راجع الى ظهوره وحيدا غير مستند الى نقد انشائي في مستواه يقوم بمهمة التنظيم والتفسير والربط والتبويب ، فكان من اثر ذلك الاهمال أن بدا الادب العربي الحديث في صورة جهود فردية غير جدية « وستظل كذلك الى أن يظهر النقاد العظام الذين يتوهمون على درسه ، ويخرجونه للناس والاجيال بناء متسقا ، مرتبطا حاضره بماضيه (ص ٢١) .

هذا ملخص وجهة نظر توفيق الحكيم الى النقد الادبي ، وهي مستمدة بكاملها من وجهة نظره السابقة الى الفن باعتباره اكتشافا مستمرا للذات . فالنقد هنا — كما قال ذلك الفريق من النقاد الفرنسيين — هو النقيض المقابل لعملية الخلق الفني ، فهو ليكون عملا انشائيا ابداعيا خالقا لا ينبغي أن ينطلق من الذات حتى لا يتورط في احكام سريعة تتصل بلحظة التدفق العابر . أما النقد الموضوعي فينطلق من العمل الفني بتقييم العناصر المكونة له من الداخل والخارج ، ومن هنا لا بد من مقارنته ببقية الاعمال الاخرى لنفس الكاتب ،

والاعمال الشبيهة له عند الكتاب الاخرين . اي أن المقارنة هي العنصر الرئيسي في الحصول على « الطابع الشخصي » للفنان .

غير اني اعتقد أن « المقارنة » وحدها لا تصلح كأداة للنقد الحديث، لانها لا تبرز سوى القيمة النسبية للعمل الفني من خلال الموازنة الدقيقة بين مختلف عناصره التركيبية ، وما يمكن أن يكون قد طرأ على هذه العناصر من تطور من حيث الحجم والمساحات والاوزاع والأفكار فيما يتلو العمل الادبي من أعمال اخرى لنفس الكاتب . بالإضافة الى مقارنة هذه العناصر بشبهاتها في أعمال الكتاب الاخرين . كل ذلك لا يمنحنا سوى التعرف على القيمة النسبية كما قلت . أما القيمة المطلقة للعمل الفني فنحصل عليها بوسيلة اخرى هي « التحليل » لاننا بواسطة التحليل نلتبس أوجه الاختلال أو الانسجام في البناء الفني ، ونضع أيدينا على مصادر التوازن أو الاختلال وذلك بالكشف الدقيق عن العناصر المكونة للعمل الفني وحركة تفاعلها مع بعضها البعض . ومن ثم نستطيع بالتحليل والمقارنة معا ، أن نحصل على القيمة النسبية والقيمة المطلقة للعمل الفني .

الا أن تركيز الحكيم على عنصر « المقارنة » كأداة وحيدة للعمل النقدي ، مرجعه البناء الفكري العام لهذا الفنان . فالتناظر والتقابل والتقاطع وغيرها من أشكال الخطوط الهندسية التي من شأنها أن تخلق « توازنا » بين قوتين ، هي المصدر الرئيسي لفكرة التعادل عند توفيق الحكيم . بحيث تبقى هاتان القوتان ثابتتين ساكنتين . وهذا هو الفرق بينه وبين القانون الجدلي القائم على صراع المتناقضات . وهذا أيضا ما يحدد لنا ويفسر طبيعة التكوين والتفكير الاجتماعي في أعماله الفنية والفكرية . فهو الابن المخلص للطبقة المتوسطة التي تفهم ثورتها على هذا النحو الابدي من السكونية والثبات ، بمعنى آخر هي الشكل النهائي المطلق لثورة الانسان . هذا المفهوم « التعادلي » كما دعاه صاحبه خطأ هو مصدر التركيز الملح من جانب الحكيم على عنصر المقارنة في النقد الادبي ، كأداة وحيدة للتقييم ، لانها تكشف عنده ما اذا كان العمل الادبي يحمل مضمونا وشكلا الفكرة التعادلية أم لا . والنقد التعادلي اذن طموح الى تجاوز النظرة التقليدية لكيان العمل الادبي من حيث الشكل والمضمون ، ولكنه في واقع الامر يتورط في وهاد الشكلية البحتة حين يجعل المعيار الهندسي أن جاز التعبير هو مقياس جودة العمل الفني أو رداءته . فهو يهتم أشد الاهتمام بالصورة النهائية التي يؤول اليها العمل الفني من حيث القالب والمحتوى : هل كل منهما على حدة ، عمل متعادل ، ثم هل هما معا

ثورة المعتزل

متعادلان ؟ وربما كانت هذه الفكرة توضح لنا من جديد معنى « الصدق في الفن » عند توفيق الحكيم . فهو أقرب الى فكرة الصواب والخطأ بالمعنى الرياضي ، منه الى فكرة الخير والشر بالمعنى الاخلاقي .

وعلى الرغم من أن موضوعية النقد الادبي عنه الحكيم تكاد تلامس فكرة « البديل الموضوعي » عند اليوت من حيث انهما ينتهيان الى موضوعية شكلية . الا أن هذا التلامس يختفى تماما حين نفرق بين « نظرية الادب » بشكل عام عند اليوت ، وما يقول به الحكيم حول النقد الادبي . فالحكيم يريد أن يخلق بناء تعادليا من ذاتية الخلق الفني وموضوعية التقييم النقدي ، أحدهما يبدأ من نفسه والآخر يبدأ من حيث انتهى الاول . وقد وقع الحكيم بذلك في « تناقض » من حيث أراد أن يكون في « تعادل » . بل ان فرض الفكرة التعادلية مسبقا على وحدة العملية الادبية ، هنا ونقدا ، هي التي أدت به الى هذا التناقض . فلا شك أن الناقد مهما كان موضوعيا في نظريته الى العمل الادبي ، يعبر أولا وأخيرا عن « رأي شخصي » أسهم في بلورته وتكوينه ما تلقاه من ثقافة واهتمامات فكرية مكتسبة ، وما تلقاه مع النطفة الاولى من ميول فطرية وتركيب نفسي وذهني معين . فذاتية الناقد لا تتعارض مطلقا مع موضوعية العمل النقدي ، سواء بسواء في العمل الفني وخالفه . أما اليوت فلم يتورط قط في هذا التناقض ، لان نظريته الادبية تقوم على « التكامل » الوظيفي بين النقد والفن ، لا على التعادل الشكلي بينهما . ومهما اعترضنا على نظرية اليوت في الادب والنقد ، فاننا نعتزف له بادراك المنطق في جزئيات بنائه النظري .

وهذا يجرنا الى نقطة اخرى حول عملية التفاعل بين النقد والفن . فالحكيم يرى في « الادب الذي يبتكر والنقد الذي يفسر » جوهر لهذا التفاعل . والحق أنه أصاب الرأي بشأن العلاقة بين كل من النقد والفن في جانب ، والقارئ في الجانب الآخر . فالادب يخلق في وجدان القارئ وعقله احساسيس وامكاراً جديدة ، والنقد يبلور هذه الاحاسيس والافكار في اطار جديد . وهكذا يتحقق التكامل بين النقد والفن في الاداء الوظيفي عند القارئ . أما العلاقة بين النقد والفن خارج وجدان القارئ وعقله ، فمثلك مشكلة اخرى .

ولا ريب أن الحكيم يعد من الادباء القلائل الذين يؤمنون بأهمية النقد وجدواه . ولست مغاليا اذا قلت أن الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف ادريس كادوا أن يكونوا الصوت الفني الوحيد في بلادنا الذي يؤمن بالنقد ايمانا أصيلا ويقيم لوظيفته في الحركة الادبية اعتبارا يقف على قدم المساواة مع الفن

الخالق . هذه النقطة تبدو لي شديدة الاهمية لانه على اساسها يمكن أن نتصور موقف الحكيم الفني من النقد الادبي في مصر . ولقد أشار بصراحة كاملة الى ثلاث نقاط : مكان النقد في تاريخنا الادبي الحديث ، والنقد النظري والنقد التطبيقي ، وواجبات النقد نحو تاريخنا الادبي .

ان النقطة الاولى تشير في ايجاز الى ان النقد الادبي كان احتكارا للنقاد الشعر الى وقت قريب ، لان القصة والمسرح ، لم يعتبرهما الموقف الرسمي أدبا الا منذ فترة قصيرة نسبيا . ومن ناحية أخرى تشير هذه النقطة الى ما يشبه « الفوضى » في تاريخنا الادبي الذي دفعنا لان نستضيف تيارات النقد الاوربي الحديث وتيارات النقد العربي القديم دون أن نحاول « خلق » نقد مصري أصيل ، يمزج التجربة المصرية في الادب بروايد النقد الغربي والعربي على السواء . وهي نقطة جديرة بأن تؤخذ في الاعتبار دائما لاننا لم نستخلص بعد من هذه الفوضى ، مجموعة القوانين الضابطة لحركة الادب والنقد في تاريخنا الحديث . فلا شك أن لقاءنا منذ عصر النهضة بالحضارة الاوربية قد امتزج بمرحلة البعث العربي والتجربة المصرية المحلية ، وخلق مركبا جديدا يحتاج الى جهد وصبر طويلين لاكتشاف عناصره وتفاعلاتها . فهذا الاكتشاف وحده هو الذي يضيء لنا الطريق الصحيح الى تقييم الاعمال الادبية المعاصرة . أي انه هو الطريق الوحيد لخلق نقد مصري حقيقي . فالفوضى التي حدثت منذ بداية القرن ما تزال رواسبها الى الان حين نطبق مقاييس غير أصيلة على التجارب المحلية المطروحة أمامنا . ومن ثم تصبح أزمة النقد الحقيقية هي الانفصال القائم بين موازين نقادنا والتجربة الادبية ، ثم تتكون مع الايام هوة عميقة بين الادب والنقد ، يعزوها البعض في جهل شديد الى عوامل شخصية لا بد لها في نشأة الظاهرة أساسا .

وهنا يأتي دور النقطة الثانية التي أشار اليها الحكيم ، بالنسبة للنقد النظري والنقد التطبيقي . فنحن في مرحلة لا تحتاج منا الى التخصص الحاد في هذا الجانب أو ذاك . لان التخصص لا يكون طبيعيا وصحيا ، الا في أرض أدبية مهيأة للحرث والتخطيط . أرض رسيخت في أعماقها تيارات الفكر النظري للنقد وتغلغلت في داخلها تجارب الادب العظيم . أما الأرض التي تتسم أولا ، بالفوضى ، فان التخصص فيها يصبح ه نفسه من سمات الفوضى وهذا ما حدث ، فقد دهمت بلادنا تيارات نظرية لا تتلائم مطلقا مع تكويننا الفص ، فلم تجد تجارب واقعية محلية تجري عليها تطبيقاتها . لهذا اتجهت الى التجريد الفكري حيناً ، أو الى التطبيق على الانتاج الغربي الذي

ثورة المعتزل

لم تعرفه بلادنا أحيانا . ومن الشاطئ الآخر للتخصص ، وهو النقد التطبيقي ، جنينا العديد من الانطباعات السطحية السريعة التي كونت جيلا مهشما من نقاد الذوق التأثري . وقد كان الشاطآن كلاهما من أحلام الوهم المجهـد بالثقافة الأوروبية ، أو الثقافة العربية ، ولم يكن بينهما تيار ثالث يمزج النظرية بالتطبيق من خلال الأعمال الأدبية المطروحة بالفعل . حينذاك كنا سنعتني بثقافة الحضارة المتقدمة ، كما نعتني بالتراث ، بلا عقد أو مركبات نقص ، ثم كنا — وهذا هو المهم — سنبلور تجربتنا الخاصة في نظرية الادب ، ونظرية النقد جميعا .

وإذا كان الماضي قد فات ، كما يقول الحكيم ، فلا أقل من أن نـول وجوهنا من الآن هذه الوجهة الى تقييم تجربتنا الأدبية في النقد والفن منذ أواخر القرن التاسع عشر الى اليوم ، تقييما علميا دقيقا يستخلص قوانين مسارنا الأدبي الخاص . تلك هي الصيحة التي نستطيع أن نسمع صوت الحكيم يصرخ بها في السنوات السابقة على ثورة ١٩٥٢ . وهي صيحة تزداد عمقا وثراء كلما توغلنا معه في السنوات التالية على الثورة .

ويتناول الحكيم في الجزء الثاني من « فن الادب » علاقة الفن بالجمهور والثورة والحضارة . فيقول لا جدال أن الثورة المصرية كان لها أكبر الأثر في توجيه سيد درويش ، كما كان لها أكبر الفضل في كل ما اتسم به هذا الفنان من تجديد « لقد انكشفت لعيني وقلبي معجزة (مصر) عام ١٩١٩ ورايت الثورة في كل مراحلها ، تسفر عن روح خفية باقية أبد الدهر ، نابضة ، تسعف (مصر) بين حين وحين . ظل هذا الشعور بلا معنى حتى سجلته في « عودة الروح » فالمعروف أن الثورات لا ينطبع أثرها الا على قلب جديد ملتهب ، ولا يملك مثل هذا القلب الا الشباب في ثورة شبابهم ، لهذا كان سيد درويش — ابن الثورة — هو قلبها الجديد الملتهب الذي تأثر بها ، وأخرج غنا قاد به الموسيقى الشرقية الى أفق جديد » (ص ٥٢) . ثم يحدد أبعاد وظيفة الفن بنوع التأثير الذي يحدثه هذا الفن ، فإذا طالعنا أثرا غنيا ، وشعرنا بعدئذ بأنه حرك مشاعرنا العليا وتفكيرنا المرتفع فأننا أمام « فن رفيع » . أما إذا لم يحرك سوى المبتذل من المشاعر والتأفة من التفكير فأننا أمام « فن رخيص » (ص ٥٧) . فالأثر الفني الكامل في نظر توفيق الحكيم هو الذي يحدث فينا ذلك الشعور الكامل بالارتفاع . وقبل أن يحدد الموقف من الحضارة الغربية والحضارة الشرقية ، يعنيه في البداية أن يحدد بشكل صارم ، الموقف من الاستعمار فيقول ان سيطرة الغرب على الشرق اليوم ، لا تكتفي بالاخضاع

المادي والاقتصادي ، انها تشمل أيضا الاخضاع الروحي « الشعار اليوم : من يحتل أرضك يحتل فكرك ، ومن يسلب بلدك يسلب روحك » (ص ١٢٥) .
 فأمریکا يقول الحكيم — لا تتقف عند حد الاحتلال العسكري ، انها تريد أن تفرض على الشعوب تفكيرها الاجتماعي . الا انه لا يتجاهل مع ذلك أن الوعي بكل ما في الحضارة الغربية من جوانب السلب (الفكر الاستعماري) لا يتعارض مع الوعي بكل ما فيها من جوانب ايجابية تتمثل في الفكر العلمي .
 كذلك الامر في حضارة الشرق ، فالوعي بكل ما فيها من جوانب السلب (التخلف الاجتماعي والاقتصادي والسياسي) لا بد أن يصاحبه الوعي بكل ما فيها من جوانب ايجابية تتمثل في التراث . الى أن يقول « فالخطر على غدا كل الخطر من ذلك الفهم المحدود لكلمة (طابعا) ومن تلك الفكرة التي تجعل الشباب يتخذ من روحانيته الشرقية ورواسب حضارته المصرية سجونا وحصونا تعزله عن تفكير العالم ، وتمنعه من المساهمة في النشاط الفكري الانساني العام بقوة وشجاعة ، دون أن يرى بهلع في الثقافة الغربية أو الحضارة الأجنبية غيلانا تستطيع أن تخطف بسهولة روحه من بين جنبيه » (ص ٢٧١) .

ان توفيق الحكيم بهذه الكلمات يصل الى تلك الذروة التي وقفت عليها القلة النادرة من مفكرينا وأدبائنا الذين اتصلوا بالغرب وحضارته اتصالا وثيقا ولكنهم لم يجزعوا منه مذعورين ، ولم يذوبوا فيه ذوبانا وانما شئخوا طريقهم الثالث بين التيارين الصاخبين فاستناروا بأضواء الحضارة الغربية في رؤية واقعهم المصري ، واستنبتوا التجربة المصرية الاصلية في الادب والفن بغير عقد أو مركبات نقص . ان هذا الطريق الثالث يتفق مع جوهر توفيق الحكيم الذي يميل بطبعه الى « الحل الوسط » فأحيانا تكون هذه الوسطية الى جانب التقدم كما هو الحال في الموقف من الحضارة الذي ينعكس بالضرورة على علاقة الفن بالحياة .

يقول الحكيم (ص ١٨١) أن واجب الكاتب يحتم عليه أن يحدث أثرا سامي الهدف في الناس . وخير أثر يمكن أن يحدثه عمل في الناس هو أن يجعلهم يفكرون تفكيرا حرا ، أن يدفعهم الى تكوين رأي مستقل ، وحكم ذاتي .
 فاننا لذلك (ص ٢٨٢) نرى الفن لا يزدهر عادة الا في مجتمع بزغت فيه عوامل الاحساس بحرية الرأي ، ونرى الفن لا يموت عادة الا في مجتمع خنقت فيه حرية التعبير عن الرأي ، لان الفنان يجد عمله معطلا عندئذ من ناحيتين : من ناحيته هو — الذي لا يستطيع أن ينشئ فنا يوحى بتفكير حر — ومن

ناحية الناس الذين وقفت عقولهم في هذا الجو الخائق عن النمو . ثم يصل الحكيم الى قضية الادب الملتزم فيرجح أن الالتزام في عنفوانه يوجد في ظل الدولة والعقائد الشمولية ، بينما تتضاعل قواه في البلدان الديمقراطية حيث لو أراد الاديب أن يلتزم (ص ٣٠٨) لما قصد أحدا هناك يلزمه غير نفسه ، فالادب الملتزم في البلاد الديمقراطية لا يعدو اليوم أن يكون في صورة مذاهب شخصية . والالتزام عند الحكيم (ص ٣١١) شيء ينبغ حرا من أعماق نفسه، فإن لم ينبع الالتزام حرا من قلبه وعقيدته فلا تلزمه أية قوة في الوجود . . « فعلى الرغم من مناداتي بالحرية فإن عملي في أكثر كتبي هو من صميم الادب الملتزم ، ولست أدري أهذا راجع الى رواسب ماضينا وتاريخنا القديم أم الى طبيعتي الخاصة ؟ . انما الذي أعرفه هو أنني منذ أمسكت بالقلم ما حاولت قط أن أنشئ نفسي أسلوبا جميلا ، يتميز بجزالة اللفظ وحسن الديباجة ، مما يستهوي القارئ بحلاوة الجرس والرنين ! . . هذا الفن للفن في الاسلوب ما خطر لي أن أجارسه . . ولكني أردت أن أتخذ من الاسلوب خادما لاهداف أخرى ، غير مجرد الامتاع » (ص ٣١٢) فالالتزام عند الحكيم كما يفسر في موضع آخر هو شيء يمس قضية عامة تتصل بوضع هذه الجماعة البشرية في الظروف المحيطة بها ، شيء يشعرك بأن الاديب أو الفنان ليس مجرد مصور لبيئة وسارد لقصة وخالق لأشخاص ، ولكنه — أكثر من ذلك — محرك لقضية، ومنسر لوضع ! . . ثم هنالك أخيرا الاديب أو الفنان الذي لا يكتفي بسرد القصة وخلق الأشخاص ليحرك قضية معينة ويفسر وضع مجتمع ، ولكنه يرمي من وراء عمله الفني الى تحريك قضية العصر كله وتفسير وضع المجتمع البشري في الجيل الذي يعاصره ، والزمن الذي يعيش فيه أو الأزمان المختلفة التي يتطور خلالها « هذه المهمة الأخيرة للاديب أو الفنان هي العملة الذهبية التي تصلح للتعامل الدولي في العالم أجمع » (ص ٣١٤) . على أن الالتزام عند الحكيم لا يفضي الى خلود الادب والفن . لأن الفن العالي والادب الرفيع وحدهما بغض النظر عن القيم الاجتماعية التي يحملانها ، هما اللذان يستحقان الخلود لما فيهما من « قيمة أدبية رفيعة » تفيض بالشعر والفكر الذي كتب بأسلوب « الادب العميق » (ص ٣٢١) . ويستشهد الحكيم لاثبات هذه القضية بما قاله بعض النقاد الاوروبيين عن عودة الروح ويوميات نائب في الارياك من أنه لا يشوبهما سوى الايماءات الاجتماعية والقومية التي تحفل بها كل من الروايين .

بهذا المنظار يرى الحكيم الشعر في صلته بالحياة (ص ٢١٢) بمدلولها

الاكثر شمولاً من الواقع اليومي ، كما يرى انسانية الادب (ص ٢٢٠) حين يخاطب الفنان الجوهر الثابت في الانسان مهما ارتدى ثياباً مختلفة الالوان والاجناس والاديان والطبقات والعصور ، ويرى الادب العظيم (ص ٣٢٦) نبياً يمكن أن يصلح لهذا العصر وتلك البيئة ، وكل العصور والاجيال « هو ذلك الذي ينظر — باحدى عينيه — الى الوطن الصغير ، ممثلاً في بيئته وزمنه ، وبعينه الاخرى الى الوطن الاكبر ممثلاً في الانسانية الى نهاية الدهر » غير أن هذا الادب العظيم في معاصرتة وخلوده لن تكتبه سوى الصفوة الممتازة من القلة النادرة التي عرفها تاريخ العبقريّة الانسانية .



تلك هي الصورة الشاملة لمفهوم علاقة الادب بالحياة عند توفيق الحكيم ، مروراً بقضية الفن والحرية ، وقضية الخلود في الفن ، وقضية العبقريّة الفردية في الخلق الادبي (١) . وهي في أحسن الاحوال ، ظلال باهتة لما ستؤول اليه هذه الصورة في كتاباته التالية للثورة عام ١٩٥٢ الى عام ١٩٥٩ حين صدر كتابه الهام « ادب الحياة » . فلا شك أن مفاهيم الاتجاهات البرجوازية في النقد الادبي ، هي التي سادت خطوطها على صورة الادب والفن عند توفيق الحكيم . . بحيث جاء معنى الالتزام والحرية والمعاصرة والخلود والعبقريّة خلاصة نقيّة لتعاليم تلك المدارس التوفيقية التي خلقتها البرجوازية الغربية في الرداء الوجودي تارة ، والنياب البراجماتية تارة اخرى ، والارادية الاخلاقية تارة ثالثة . فهذه كلها مدارس الحلول الوسطية التي تضمد جراح ادب البرجوازي في معركة الوجود . هي تقول على سبيل المثال أن الادب في سبيل الحياة لا من أجل المجتمع ، لان الحياة اكثر شمولاً من المجتمع . هذه الكلمة البراقة — الشمول — لا تعني سوى تجاوز مفهوم المجتمع وتخطيها باسم المطلقات المثالية في حياة الانسان ، كالعطش الميتافيزيقي الى معرفة سر الكون ولغز الوجود وما اليها من هموم بعيدة عن الواقع البشري الملموس . كذلك تؤدي هذه الحلول الوسطية الى رفض فكرة « الفن للفن » تحت ستار الفن للحياة ، لتقول بعدئذ بأنه لا بد من الالتزام . ثم تلف هذا الالتزام في غطاء لامع يدعى الحرية مع المسؤولية أو اخضاع الحقيقة للمنفعة أو حماية الفضيلة ، أو غيرها من المسيمات التي ينبغي الكشف عن مصدرها الفلسفي وأصلها الاجتماعي ، قبل أن تصل في أسلوبها الضبابي المضلل الى عالم الادب . فيقال ان هذه المدارس كلها ملتزمة ، ولكنها

— فقط ! — لا تنضوي تحت اتجاه معين من اتجاهات الادب الملتزم . . وهي في حقيقة الامر ليست ألا تعبيدات ملتوية عن المأزق الخطير الذي واجهته الحضارة الغربية بعد الحرب العالمية الثانية ، وظهور الاشتراكية كنظام عالمي قادر على أن يكون بديلا في شتى مجالات المعرفة — ومنها الادب والفن — عن الجانب النظري المنهار في الحضارة الاوربية .

وقد كنا نحن في مصر نعاني ويلات « الفوضى » الضاربة في كافة أنحاء حياتنا الروحية من جراء أزمة المركبة مع الغرب والتراث معا . لهذا وقع اختيار الحكيم على جوهر هذه المدارس صاحبة الحلول الوسطية لما توسمه فيها من «لقاء» أو مطابقة بين أفكاره «التعادلية» كما أسماها ، وبين ما تقول به تلك الاتجاهات « التوفيقية » . وبالرغم من أن هذا اللقاء في جوهره كان لقاء طبيعيا بين ادباء البرجوازية في جميع أنحاء العالم ، الا أن توفيق الحكيم في موازنة التطور الثوري لمجتمعنا ، كان ينسلخ رويدا عن أردية الفلسفات البرجوازية ، لا بقصد الوصول الى المفهوم الاشتراكي للادب ، بل بقصد الاكتشاف العميق لفلسفة « مصرية » تستمد روحها وحياتها من تراثنا القديم .

اقبلت الثورة عام ١٩٥٢ مبدأت مصر مرحلة جديدة من مراحل النضال الثوري لتغيير المجتمع وقيمه تغييرا جذريا لم تتحول تراكماته الكمية الى تغيره الكيفي الا بعد ذلك التاريخ بعشر سنوات . وقد كانت الثورة امتدادا أصيلا لمحاولات الشعب المصري الدائبة لتغيير حياة العبودية التي يحياها الى حياة حرة . ولا شك أن الفكر المصري الحديث قد عكس هذه المحاولات المستمرة فيما أنشأه الادب والنقد من تجارب في الخلق والتقويم . وكان توفيق الحكيم في أعماله الفنية الاولى « عودة الروح » — « عصفور من الشرق » — « يوميات نائب » واحدا من كتاب الثورة الوطنية الديموقراطية ، بالرغم من انه في أعماله النظرية كان يعبر عن أعلى ذرى القلق الفكري الحاد ، بين الاسر في قيود البرجوازية الادبية ، والانعتاق من هذه القيود . وعلى النقيض من ذلك ، جاءت أعماله الفنية الموازية للثورة ، شديدة الاضطراب والاهتزاز ، بينما كانت كتاباته النظرية أكثر اتساقا مع أحلام شعبنا في أدب نابع منه ويصب فيه . لقد كان هذا التناقض والتوازن في آن بين مرحلتي ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ من ناحية ، وبين الفكر والفن من ناحية أخرى ، هو السر في أن توفيق الحكيم كان جسرا قويا متينا بين ازدهارين عظيمين في الحقل الادبي كما ذهب الدكتور لويس عوض في مقاله عن الثورة والثقافة (الاهرام ٢٣/٧/١٩٦٥) .

وكتاب « أدب الحياة » الذي أصدره الحكيم عام ١٩٥٩ هو الشاطيء

الآخر من الجسر الذي نلتقي فيه بفنان الحياة على نحو أكثر تحديدا وتبلورا ووضوحا . فممنذ البداية يقف الحكيم بصلابة وثقة واعتداد الى جانب الادب الواقعي الجديد الذي رافق تعاظم الحركة الوطنية واشتدادها في أوائل الخمسينات ، ويحذر شباب الجيل الادبي الجديد من السقوط في وهاد العادي والمألوف من واقع الحياة اليومية الذي يتراءى للعين السطحية الساذجة فلا ترى بدورها سوى القشور . . كرد فعل على « أدب الكتب » من المعلمات المحفوظة في ذاكرة المقلدين لا يعوزها سوى الاجترار والمحاكاة .

كان الحكيم بهذا الفهم الجديد يقف الى جانب التحول الاجتماعي الجديد . ولكنه حين يتساءل عن تفاصيل معنى « أدب الحياة » أو « أدب الشعب » أو « أدب المجتمع » فإنه لا يضع القضية من زاوية التحول الاجتماعي ، بقدر ما يراها من زاوية المنطق الشكلي : هل ادب الشعب هو ما ينتجه أبناء الشعب بأنفسهم ، أو ما يتلقاه هؤلاء عن غيرهم ممن يجيدون كتابة الادب المتعاطف مع قضايا الشعب ؟ هل ادب الحياة هو ما يباشر التسجيل والتفسير لكل ما يجري في حياتنا اليومية من دقائق صغيرة أم أنه قادر على بلورة القضايا الانسانية في مركبات فكرية مجردة ؟ الى غير ذلك من التساؤلات التي تقيم أكثر من همزة وصل بين فكرة « القيم الادبية الرفيعة » التي نادى بها فيما سبق كمعيار للاب العظيم الخالد ، وفكرة الشعر الادبي الذي فوجيء بضرورة رفعه في مراحل الانتقال الاجتماعي ، تلخيصا لوجهة النظر الفكرية في الادب والحياة ابان تلك المرحلة . فالقيم الادبية الرفيعة لبست — على وجه اليقين — هي القيم الشكلية البحتة الخاصة بأدوات التعبير اللغوي في أحد الفنون الادبية ، وانما تكتسب هذه القيم الشكلية قيمتها الادبية الرفيعة حين يكتسب هيكلها العظمي بلحم التجربة الانسانية التي عاناها الفنان ، ودم الفكرة الحية التي يتوهج بها عقله الخالق . ولا اعتقد أنه من المطلوب أن ننفي عن التجربة في الادب ، أو الفكرة العقلية عند الاديب ، تلك الشوائب التي يلصقها السطحيون من النقاد بالجوهر العميق لمعنى التجربة الذي يبتعد عن أن يكون احدي الحوادث اليومية أو الملابس الشخصية ، وما يلصقونه أيضا بمعنى الفكر في الادب الذي يبتعد عن أن يكون مجرد منبر اخلاقي يقف عليه الكاتب مرتديا ثياب الكهنوت . كلا . . ان المحور الفكري والتجربة الانسانية أبعد غورا من تلك المفاهيم المبتذلة ، لأنها أوثق ارتباطا بالقيم الادبية الرفيعة من الهياكل الشكلية لهذه القيم .

اما الشعر الادبي الذي يلخص وجهة النظر الفكرية للادب والحياة في

مرحلة معينة ، فإنه ينطور بتطور تلك المرحلة ، ويتجسد في تيارات فكرية تتباين مواقفها من الحركة الاجتماعية . ولعله سلامه موسى هو أول من قال بالادب المرتبط حين بدأ سلسلة كتاباته السابقة على ثورة ١٩١٩ والتالية لها حول ضرورة ارتباط الادب والفنون بأهداف الشعب الثورية . وان الاديب «مرتبط» سواء اراد أو لم يرد بأهداف إحدى الطبقات الاجتماعية سواء كانت هذه الطبقة ثورية في موقفها من حركة المجتمع ككل ، أو كانت من قوى الثورة المضادة . ولعله أنور المعداوي هو أول من استخدم عبارة الادب الملتزم عند قيام ثورة ١٩٥٢ أثناء عرضه لمفهوم سارتر في الالتزام . وقد كان الالتزام الوجودي هو أول التيارات البرجوازية القادمة من أوروبا للتوفيق بين حرية الاديب ومسؤوليته . ولعله لويس عويض ومدرسة « مجلة الغد » هما أول من رفع شعار الادب في سبيل الحياة، إلا أن أسرة «الغد» كانت تقتصر الشعار على المعنى الاجتماعي المباشر ، بينما لويس عوض كان يتمسك بالمعنى الأوربي الذي يرى الحياة أكثر شمولاً من المجتمع ، وهو التيار البرجوازي الثاني الواعد من الغرب للتوفيق بين الحرية والالتزام . وقد كان لويس عوض بالرغم من ذلك من رواد الدعوة الاشتراكية في الادب ، وبعبارة أدق كان الامتداد الأكثر تخصصاً من سلامة موسى في مقدمة « فن الشعر » لهوراس ومقدمة «بروميثيوس طليقا» لشيلي ، ومقدمة «في الادب الانجليزي» الحديث . وكلها صدرت عام ١٩٤٧ . بينما نرى سلامة موسى يهجر شعار الادب المرتبط ويدعو صراحة الى شعار الادب للشعب ، وهي مجموعة المقالات التي كتبها في الاعوام الثلاثة ٥٣ و ٥٤ و ١٩٥٥ ثم صدرت في كتاب عام ١٩٥٦ . وكانت الحركة الاجتماعية حينذاك قد بلغت مرحلة خطيرة من الاستقطاب الفكري الذي أعلن عن نفسه في المعركة التي دارت رحاها بين العقاد وطه حسين من جانب ، ومحمود العالم وعبد العظيم أنيس ولويس عوض وسلامه موسى من جانب آخر . وكان موقف توفيق الحكيم بلا مواربة هو تدعيم الاتجاه الواقعي الجديد ، بشرط ألا يتورط هذا الاتجاه في ردود الفعل التي تتسم بالتضخم والمبالغة فتبتذل نفسها في القشور السطحية لواقع حياتنا اليومية ، وتهجر الزاد الثقافي المكتسب من التراث الانساني الخصب . ومن ناحية أخرى ، أخذ الحكيم على الحركة الجديدة أنها طبقت بعض المقاييس الجاهزة في الادب الاشتراكية الأخرى دون تحييص لتجربة أدبنا المحلي فانزلقت من حيث لا تدري الى نفس الخطأ الذي اقترفه نقدنا المتأثرون بالغرب . فماذا « لو أنهم قالوا بكل بساطة نحن في حاجة الى فتح النافذة الشرقية كما فتحت النافذة الغربية . وقاموا بالفعل ينقلون نقلاً أميناً ويترجمون

الفصل الثاني : فنان الحياة

٥٧

ترجمة دقيقة عيون الادب والنقد من البلاد الشرقية « (ص ١٦٣ ط. اولى) .
ويخاطب الحكيم ضمير الطليعة الثورية في النقد لواقعي الجديد قائلا :
« يجب أن ندرس مجتمعنا دراسة جدية ، وأن ندرس أدبنا دراسة دقيقة
موضوعية ، تحيط بهراحل تطوره المتصلة بتطور المجتمع ، وأن يكون أدبنا
الجديد والمتجدد نتيجة طبيعية للنظر الفكري والاجتماعي ، وأن يكون رائدنا في
كل ذلك الصدق والصراحة وسعة الافق وحسن التطبيق » (ص ١٦٥) . ثم
ينادي الحكيم بأن الاديب الحي الجديد يجب أن يستمد حياته من الاوراق
الخضراء لا من الاوراق الصفراء « ان الادب الجديد في مستقبل أيامنا سيكون
كما أتصوره نابعا من صميم التجربة الحية لعامل في مصنعه أو جندي في
معركته أو فلاح في حقله » (ص ١٩) . ويفرق بين أولئك الذين يتخذون من
الموضوعات الشعبية هيكلًا عظميًا لادبهم ، ثم يكسونه بلحم ودم يعادي في
جوهره قضايا الشعب . ولا يستبعد أن الجمهور القارئ قد تستهويه الاعمال
الادبية السهلة في البداية ، ولكنه ما يلبث مع الثقافة الحية المتطورة أن ينمو
وينضج ويزداد عمقا ورفضا للاعمال السطحية واقتبالا على الادب العظيم .
(ص ٢٣ — ٢٩)

ليس الادب للشعب اذن ، تخطيطا رياضيا أو ارساليا ، نضع بواسطته
كلا من الادب والشعب في خانة من أو مع أو ضد أو في ، وانما المقصود هو
الادب النابع من التيار الفكري الاكثر تقدما . فدورة الادب والشعب دورة
جدلية تتم على ثلاث مستويات : البناء العلوي للمجتمع ، الطبيعة الطبقيّة
للادب ، التراث التقدمي للفن . فلا شك أن ما تدعوه الماركسية بالبناء الفوقي ،
أي مجموعة القيم الفكرية والفنية والاخلاقية والسياسية التي تعكس بصورة
معقدة التكوين الاقتصادي للمجتمع ، لا شك أن هذا البناء يشكل عنصرا
جوهريا في ترسيخ مفهوم الادب التقدمي . فحين تصبح ثمة خطوط تشدد
الفنان الى أرض محددة الاسوار الاجتماعية ، فإن العمل الفني حينذاك لا
يصبح كائنا ميتافيزيقيا معلقا في الهواء ، بل يصبح قيمة موضوعية يمكن تلمس
قوانينها الخاصة وابعادها الذاتية . كذلك فإن الطبيعة الطبقيّة للادب تحدد
الاتجاه الفكري السائد على أعمال فنية بعينها ، ومصدرها الاجتماعي ، بحيث
ان الكشف عن التفاعلات الدينامية داخل العمل الفني ، يمس كشفًا في نفس
الوقت عن طبيعة العلاقة بين الفنان والمجتمع ، فلا يستطيع الزعم بأنه
يتجاوز هموم المجتمع ويتخطاها من أجل « الفكر الارفع » أو « القيم العالمية »
تلك الشعارات اللامعة التي سرعان ما تنهوى تحت المجرى العلمي الدقيق .

ثورة المتحول

أما التراث التقدمي للفن فهو الجذر الواقعي للتقاليد الأدبية التي ترسخ في وجدان الفنان الملتزم بقضايا الفئات الاجتماعية الأكثر تقدما في عصره . فليس الأدب التقدمي بدعا في العصر الحديث ، وإنما هو مرتبط أوثق الارتباط بمحاولات السابقين وتجاربهم ، الواعية وغير الواعية ، في تجسيد أكثر القيم تقدما ودعما لمجتمعاتهم إلى الأمام .

بهذه العناصر الثلاثة ، نستطيع أن نتخلص مع توفيق الحكيم من السؤال : لمن يكتب الأديب ؟ لان الفنان — تقدما كان أو رجعا — سوف يكتب ويؤثر ويتأثر دون أن يسأل هذا السؤال . وهكذا تحل أيضا مشكلة التناقض المفتعل بين الشكل والمضمون ، فيؤكد الحكيم أن من صنع عملا متقنا ممتعا رائعاً ، ولكنه ناقذ المعنى الإنساني والفكرة الدافعة للإنسان والمجتمع فقد صنع أدبا وفنا « ولكنه أدب وفن من طراز بارع الصنعة ، زهيد القيمة ، كالزجاج البهس البراق لا الجواهر النفيسة الثابتة » (ص ٣٢) . أي أن القيمة الأدبية الرفيعة لم تعد هي الشكل الخارجي كالوعاء الثمين ، وإنما أضحت بما تحققة هذه القيمة في مجرى الحياة الإنسانية من تغيرات . تلك هي النتيجة الأولى في تحول الحكيم . أما قضية الالتزام فقد ظل إيمانه بحرية الفنان قويا لا يتزعزع ، على أن ينتج « خدمة للإنسان والمجتمع بالطريقة التي يراها » (ص ٣٣) . أي أن المضمون الاجتماعي هو القيمة الموضوعية التي يمكن أن يلتزم بها الفنان ، أما صياغة هذا المضمون فمن حق الفنان وحده أن يمنحها كل سمات عبقريته الفردية . وتلك هي النتيجة الثانية لتحول الحكيم .

ولا ينبغي لنا أن نفهم هذا التحول فهما يتسم برد الفعل . فاهتمام توفيق الحكيم بقضايا الشعب والاشتراكية ليست تحولا مفاجئا ، بل هو امتداد أكثر تطورا وازدهارا — في الاطار النظري — لصاحب « عودة الروح » و « يوميات نائب » ، وفي الانتاج المسرحي يبدو هذا التحول أكثر وضوحا في الفرق بين « شمس النهار » و « الطعام لكل هم » وبين « الأيدي الناعمة » و « الصفقة » بالرغم من الفترة الزمنية القصيرة التي تباعد بينهما . ان تحول الحكيم ليس تحولا مفاجئا من ناحية ، كما أنه ليس تحولا متطرفا من الناحية الأخرى . فلا ريب أنه قد تطور مع القلة القليلة التي تطورت من كتاب الثورة الوطنية الديمقراطية في موازاة الحركة الاجتماعية المتعاضمة في بلادنا ، ولكنه يختار موقعه الذي يتلاءم مع تكوينه الجوهري ، داخل الدائرة الثورية ، إلى يمين المركز الثوري لا في قلبه ولا على يساره . فهو ما يزال « الثوري المحافظ » خاصة إذا كانت المرحلة الثورية الجديدة ، هي الاشتراكية .

ومن أعماق هذا التحول الجديد يقول الحكيم أنه يكفي الأديب أن يكتب

قصة أو مسرحية كما يكتبها كل الناس في أي لغة أو دولة ، ويضمنها التصوير الأمين الصادق الدقيق لآحاساس شعبه وتفكير بلده ليكون قد أدى واجبه على نحو ما (ص ٥٣) . ومن أعماق هذا التحول أيضا يقدم الحكيم ما يمكن تسميته « بكشف الحساب » لنقده الذاتي ، فتراه يؤكد أنه ما من شك في أننا يجب أن نحمل رسالة التقدم والحرية والنضال في سبيل شعوبنا العربية على نطاق أوسع « بوسائل أفضل وبفن أروع » وقد يكون عذرنا حتى اليوم هو اهتمامنا بتجويد الاداة الفنية ، ومادخال القوالب الادبية وحل المشكلات اللغوية ، فإذا انتهينا من هذه المرحلة ، فلن يكون أمامنا الا « الدخول في الصميم » (ص ١٣٤) ومعنى ذلك أن ما كان يشوب دعوة الحكيم الى الاهتمام بالجانب الفني اهتماما مبالغا فيه كان مجرد رد فعل ، لا على المهتمين — بالجانب الاجتماعي، وانما على المهتمين بالتحنيط اللغوي . وقد تكون مرحلة التجديد هذه قد أنهكت قوى من قاموا بها أو ساهموا فيها — يقول الحكيم — فمن الخير أن ينهض جيل آخر بالعبء الجديد ليختار المرحلة التي ستعطي أدبنا الحديث معنى انسانيا بارزا في نظر العالم « لذلك أرجو أن نفرغ سريعا من الاشتغال بالشكليات ، وأن نتجه بكل اهتمامنا الى المعاني الكبرى التي تشغل الاداب العالمية في عصرنا الحاضر » .

هكذا يظل توفيق الحكيم في برجه العاجي فنانا للحياة . بل انه في غمرة ثورته الى جانب الادب الجديد ، يحاول أن يجعل من ثورة المعتزل في البرج العاجي قانونا عاما ، فيدعو جميع الكتاب الى الاعتصام به . وهو يجأر بالصراخ بأن استغلال الحضارة هو مصدر السيطرة والعدوان ، وأن رجال الفكر وحدهم هم القادرون على حماية الحضارة من « حافة الهاوية » التي يحاول الاستعمار أن يقذف البشرية اليها . ومن التكوين الاقتصادي للحضارة، الى فكرها الفلسفي ، يستخلص الحكيم محاور الادب الانهزامي في الغرب . على أننا يجب أن نفرق في أدبنا التقدمي بين سياسة الادب وأدب السياسة ، اي بين الكاتب الذي يشتغل بوقا لحزب من الاحزاب ، والكاتب الذي يصدر عن نفسه في خدمة القضية التي نذر لها أدبه وفكره وفنه . لهذا السبب كان الحكيم منسجم الفكر والسلوك عندما فتكت المجاعة بأحد أقطار شممال افريقيا الشقيقة وهبت مصر ترسل المعونة الواجبة الى شقيقتها المنكوبة ، وإذا بفرنسا تسد الطريق بذراعيها القويتين ، وتحول دون وصول المدد الى الشعب المكبل الجائع ، ولم يجد الحكيم عندئذ بدا من أن يعيد الى فرنسا وساما كانت قد منحت له بمناسبة ترجمة بعض كتبه الى الفرنسية . وقد أرسل الى السفير الفرنسي مع الوسام احتجاجا قال فيه « ما معنى الادب

اذن في رأي فرنسا اذا لم يكن للحرية والانسانية عندها من معنى ؟ ما اظن اديبا حرا يقبل من فرنسا تقديرا قبل ان يظهر انها تقدر حقا الحرية والانسانية» وكلامه من اثر ذلك ان الحكومة الفرنسية رفضت اعطاءه التصريح بالدخول الى الاراضي الفرنسية الا بعد تهديد من الحكومة المصرية بتطبيق مبدأ المعاملة بالمثل .

وهكذا نصل مع توثيق الحكيم الى شاطئ العمل الايجابي بالرغم من ارتفاع البرج العاجي . ذلك أن المعتزل في هذا البرج لم يكف يوما عن الثورة، والتفاعل الحي العميق مع انعكاساتها على الفكر والفن . وأقام الحكيم الدليل الاكبر على أصالة ثورته في أنه لم يتصور الشكل الفني قط مجرد وعاء يحمل اليوم صنفا وفي الغد صنفا آخر ، بل كان التفاعل بين الشكل والمضمون في أعماله خير برهان على مدى المعاناة التي يعيشها في كل تحول جديد . الا أن ثورة المعتزل في البرج العاجي ، لم تجعل من غدان الحياة نمطا مكرورا في حياتنا الادبية ، بل كانت له خصائص فكرية تعد من سماته الجوهرية التي يلزم لنا أن نكشف عنها الستار .

الفصل الثالث راهب الفكر

يمكنك أن تتصور رجلا نحيلاً فوق رأسه بيري لا يفارقه ، وفي إحدى يديه عصا لا يتركها ، وفي عينيه نظرة ذاهلة على الدوام . تلك هي الصورة الخارجية لتوفيق الحكيم كما التفتتها له الصحافة المصرية منذ زمن بعيد ، تحت عناوين مختلفة ، كأن تصفه بـ « العدو المرأة » ، أو بحر النسيان ، أو البخيل الأبدي .

وكان الحكيم من الذكاء بحيث أنه لم ينف عن نفسه أية « تهمة » من هذه الاتهامات التي يجسدونها في صورته الشائعة بين الناس . بل هو أحياناً يتمادى في عملية التجاهل هذه للدرجة التي معها تنتقل المبالغة إلى الطرف النقيض فهو يسطو على إحدى هذه التسميات التي يفرقه بها بعض الظرفاء من السطحيين أو السذج ، فيدعو أحد كتبه « من البرج العاجي » ويسمي نفسه بـ « راهب الفكر الذي تزوج الفن زواجا كاثوليكيا — كما تتزوج الكنيسة المسيح — ومن ثم فهو العدو الطبيعي للمرأة » .

وتضافرت مبالغة الحكيم وظرف أصدقائه من الكتاب في أن يظل الرجل أسيراً لتلك الصورة الغريبة في أذهان أجيال عديدة من القراء . وساعد على تثبيت هذه الصورة ما أشاعه البعض عن « الفنان » في الغرب من أنه يسلك كل تصرف غير مألوف ، فيطيل لحيته ويقلب نهاره ليلاً بين الحانات ، ويجيد التصعلك والبطالة والتشرد . . باختصار هو إنسان شاذ أقرب إلى أن يكون مجنوناً .

ولم يحاول توفيق الحكيم للمرة الثانية أن ينفي عن نفسه صفة الجنون ، فانطوى بين جدران الوظيفة حيناً ، وجدران الصحيفة حيناً آخر ، وكواليس المسرح تارة ، وفي غرفة نائية بالمنزل تارة أخرى . وهو في هذه الاطوار

جميعها ، يعيش وحيدا بلا رفيق ولا أنيس أو صديق يأنس اليه سوى الكتاب أو تلك الاشباح من الافكار المجردة التي تزوره بين الحين والحين في مخيلة العذاب ، الى أن ينجح في القبض عليها ، ومن ثم تتجسد صفحات من تجربة الالم في معاناة الخلق .

وقد تسببت ظاهرة الانطواء هذه في حياة توفيق الحكيم ، في تضخيم ظاهرة الشذوذ التي أحاطه بها البعض . غير أن هذا لا يلغي حقيقة موضوعية في تفكير الحكيم وفنه ، هي أن تجربته مع الحياة هي تجربة الذهن . . اي أن برجه العاجي لم يقتصر في الابتعاد به عن الاحزاب السياسية فحسب ، بل عن الحياة الاجتماعية في مفهومها العريض أيضا . ولعل التجربة الذهنية وحدها هي منشأ ميله الى الفن المركز ، شعرا كان أو مسرحا ، ومنشأ ميله الى التفكير الرياضي سواء في الفلسفة أو المعمار أو الموسيقى . ولعل تجربة الذهن أخيرا هي منشأ ميله الى « التعميم » في الحكم على طبائع الاشياء أو حركة تفاصيلها . وتجربة الذهن في المسرح تخلف حوارا ممتازا لان جوهرها الجدل . ولكن ما أندر أن تخلف شخصيات حية . وفي مجال الفن غالبا ما تميل كفتها الى جانب العقل دون العواطف الدافقة والشعور المناسب .

تجربة الذهن هي الثنتاج الطبيعي للبرج العاجي الذي اختفى راهب الفكر بين أسواره الفنية العالية . فمهما كانت الصور الكاريكاتورية التي يرسمونها للحكيم رجلا ذاهلا يرتدي البيريه ويمسك العصا ولا يصادق أحدا ، على جانب كبير من المبالغة ، فإنها بلا جدال تتضمن جانبا من الصواب مرجعه ما أدموه بتجربة الذهن التي عاشها الحكيم ، بكل أبعادها الفكرية والفنية . فالبرج العاجي حقيقة أساسية في حياة توفيق الحكيم ، لانها بمثابة المظهر الخارجي لتجربة الذهن . أما رهبة الفكر فهي العمود الفقري لتجربة الذهن التي يعانيتها الفنان بالتجرد الكامل من كافة المغريات الطارئة والنزوات العابرة والملاذ السهلة المباشرة .

لا بد لنا إذن من التعرف على الطريقة التي استطاع بها فنان الحياة عبر رحلة العمر أن يكون راهبا للفكر. اذا كان البرج العاجي هو مفتاح السر ، فلا بد لنا من التعرف على طريقة البناء التي تمكن بها توفيق الحكيم من ان يثيد أسوار الفن العالية .

وربما كان الفضل الاول يرجع الى توفيق الحكيم نفسه في عثوري على مفتاح السر خلال كتاباته النظرية من منتصف الاربعينات الى منتصف الخمسينات . فقد أهدتني هذه الكتابات الى « رؤيا » توفيق الحكيم من أعلى القمة في برجه العاجي ، هذه الرؤية التي تشتمل على ثلاثة اشعة رئيسية هي:

الفكرة المصرية ، وفكرة الحرية ، وفكرة الفن .
 وقبل أن ندرس هذه المعالم الكبرى في حياة الحكيم ، مفكرا وفنانا ،
 علينا أن نلقي نظرة سريعة على أرض الفكر المصري الحديث التي أثبتت لنا
 هذا الرجل ، وأثمرت في أعماله النظرية والفنية ما يعد مدخلا رائعا الى الادب
 المصري الحديث .



منذ أواخر القرن التاسع عشر ، كانت مصر تعاني ويلات الصراع
 المزدوج ، مع الاستعمار الغربي من ناحية ، والتخلف الحضاري من ناحية
 أخرى . وقد تجلى هذا الصراع في حركة الشارع المصري المناضل من أجل
 الاستقلال والتقدم . أما انعكاسات هذا الصراع على الاداب والفنون فقد
 اتخذت أسلوبا مباشرا في بعض الاحيان ، وغير مباشر في أحيان أخرى .
 فالأسلوب المباشر ، اتضحت معالمه في تلك المساجلات الصاخبة حول تحرير
 المرأة بين قاسم أمين وأعداء التطور . وحول الديمقراطية بين لطفي السيد
 وأعداء الحرية . وحول الفكر الديني المستنير بين الامام محمد عبده وأعداء
 النور . واتضح في هذه المعالم في الأسلوب غير المباشر كدعوة شبلي شميل
 الى فهم معنى التطور ، ودعوة فرح انطون الى فهم الادب الحديث ، ودعوة
 يعقوب صروف الى فهم المنهج العلمي . ومن نفس الطراز من الدعاة ، كان
 الدكتور هيكل يكتب أول قصة مصرية « زينب » باسم مستعار « مصري
 فلاح » ، وكان الدكتور طه حسين يحرر العقول من ربكة القيم السائدة في
 النقد الادبي ، يرافقه على نفس الشاطئ ، شكري والعقاد والمازني .

غير أن الصراع لم يبق طويلا في تلك الدائرة المتسعة ، فتبلور الاختيار
 الحضاري أمامنا على المستوى السياسي ، بين الامبراطورية العثمانية ،
 والاحتلال الانجليزي . . فانبثقت للتو أغلى أماني الشعب المصري القومية على
 اللسان الهاتف « مصر للمصريين » . وسرعان ما التأم الاستقطاب في شمل
 واضح ، ولم تعد القضية مفتتة بين تحرير المرأة والمنهج العلمي والادب
 الحديث من ناحية ، والحجاب والغيبيات والمقامات من الناحية الأخرى ، بل
 اصبحت القضية هي « مصر » المناضلة ضد الهيمنة العثمانية والاستعمار
 البريطاني معا .

ولم تكن كلمة « مصر » غريبة على اللسنة والاقلام ، ولكنها بالفعل
 كانت غائبة عن الوعي والادراك . كانت الذات المصرية مشاعا بين الاتراك
 والانجليز وقرون طويلة من الذل والانسحاق الذي جعل شخصيتها المعنوية
 موضع ارتياب حتى من أبنائها . لذلك كانت « مصر للمصريين » في تحديدها

السياسي ، مدخلا مبدئيا الى مصر الذات الحضارية الواعية بنفسها . فأكب أدباؤنا على « التاريخ » أول الامر ، يدرسون أحداث هذا البلد على — السنين ، ثم التفتوا الى « الحضارة » العريقة التي اثمرتها أجيال العمالقة من أجدادنا ، ثم تنبهوا الى « الفكر » الذي تنطوي عليه هذه الأرض في جوف أحيائها لا بين أكفان موتاهها فحسب . هنا تولى الفن قيادة التيار « المصري » الغالب على الوجدان الوطني آنذاك ، ملخصا فكرة « البعث » في نهضة حضارية شاملة . ولهذا كانت الفكرة المصرية في تاريخنا الحديث — على كافة المستويات — بمثابة الميلاد الحقيقي لعصر نهضتنا الحديثة . ولا شك أنه كان على حافتي الطريق ، من ينادي بالدولة العثمانية ، ومن يهتف للحضارة الغربية ، ولكنهما معا كانا يلتقيان في العداء لمصر وطنا وحضارة ، كانا يلتقيان في الرغبة الحارة في تذويب الشخصية المصرية ذوبانا نهائيا ، اما تحت السيطرة العثمانية باسم الدين والتراث ، واما تحت السيطرة الاستعمارية باسم الحضارة والتقدم . كانا معا يشكلان التيار اليميني في بناء عصر النهضة . ولعل الشخصيات التي شاركت في دعم هذا التيار هي بعينها الشخصيات الوافدة من أوروبا ، وقد مر بعضها مذعورا يهرول الى مقم الماضي السلبي ، وعاد البعض الآخر يجر أذيال الأسف على الفردوس الاوربي المفقود . وبالرغم من هذه المسافة الطويلة بينهما ، التقيا في العداء الصريح لتيار مصر الثورة ، الذي اندفع من هزائم القرن الماضي وانتصاراته ، يستوضح التفاصيل الحضارية في تاريخنا ، لعلها تجيب .

وقد كانت الدعوة المصرية في المجال السياسي والاقتصادي واضحة ، انها تطلب الحرية والاستقلال . اما في المجال الفكري والفني ، فقد كانت الفكرة أكثر ضبابية مما يتصور أصحابها ، وفي بعض الاحيان كانت أكثر خطورة . كانت أكثر ضبابية حين تساءلوا : ما هو الفكر المصري ؟ كيف نبنيه ؟ ما هو تراثه ؟ وكانت أكثر خطورة حين اتصل الجواب على هذه الاسئلة بالكثير من المقدسات في حياة المصريين .

وكان التيار اليميني على وعي تام بالمشكلات القائمة في وجه الفكرة المصرية فاذا رفض أصحابه الاساليب الديمقراطية في المحاجة ، واذا هزمت أساليبهم العدوانية المباشرة ، فلا بأس عندهم من النفاذ الى « داخل الدائرة » المصرية بأسماء مستعارة وأثواب مفتحلة لا يقصدون بها سوى التخريب الداخلي . فكم حاول الاستعمار ان « يشجع » الفكرة المصرية ببذر الافكار الملامعة من حيث المظهر ، ولكنها تستهدف القضاء على هذه الفكرة من حيث الجوهر . بل ان الكثيرين من عملاء الاستعمار في مجال الفكر ارتدوا ثياب

الفكرة المصرية وتكلموا باسمها ، فأسأوا إليها أبلغ الاساءات . وتلك هي غاية الاستعمار من التضييل زمنا باسم الفكرة المصرية . كذلك راحت الرجعية ترتدي مسوح الدين والتراث لتناضل في أكثر المراكز حساسية . وما أن فشلت حتى حاولت أن تفزو هي الأخرى مواقع الفكرة المصرية من الداخل . ومرة أخرى يلتقي السفليون بالاستعماريين في تحالف غريب للقضاء على مصر الثورة . وقد نجح التيار اليميني بجناحيه في ترك بصماته على نشاط الكثيرين من أدباء الفكرة المصرية ، فتحولت الى أشياء عديدة من أقصى اليمين الى أقصى اليسار .

غير أن المرحلة الأولى من البحث عن الذات المصرية ، اتسمت بالجهود الشاقة المضنية في سبيل خلق فكر مصري وأدب مصري وفن مصري . في مجال التاريخ كان سليم حسن وعبد القادر حمزة وغيرهما أدوات ملهيه للبحث عن الحلقات المفقودة من تاريخنا الطويل . وفي مجال الحضارة كان طه حسين والعقاد وسلامة موسى وهيكلي يبحثون عن الأصول الضائعة للفكر المعاصر لهم . كان الفكر والأدب في تلك الفترة كفاحا داميا من أجل اكتشاف الذات . ولقد تعثرت أدوات البعض حين كانت تصطدم بالمقدسات ، تارة في صورة اللغة ، وتارة في صورة الدين ، ولكنها في النهاية كانت تغوص الى أعماق تكويننا الحضاري فتقتل مواضع الاصطدام ، الى أن تبلورت الفكرة المصرية في عشرينات وثلاثينات هذا القرن . وليس غريبا أن يتم تبلورها مع نيران أولى حلقات الثورة القومية عام ١٩١٩ وينتظم هذا التبلور بقية حلقات الثورة الى عام ١٩٥٢ حيث كان المضمون الاجتماعي للثورة يفرض شكلا تاريخيا جديدا هو مصر العربية الحديثة .

تبلورت الفكرة المصرية مع نشأة البرجوازية المصرية ونضجها في مرحلة الصراع المرير مع الاستعمار الغربي ، وازدادت التيارات بداخلها تشعبا وانشقاقا . فكاد ينفرد سلامة موسى في كتاباته آنذاك بضرورة المضمون الاجتماعي لمصر الثورة ممثلا في الاشتراكية . وأسس مع زملائه « المجمع المصري للثقافة العلمية » وجمعية « المصري للمصري » ومجلة « المصري » وكتب « مصر أصل الحضارة » يهتدي بالجوانب الإيجابية في الحضارة العربية ، وكان في هذه الكتابات جميعها يمثل جانبا من اليسار داخل الفكر المصري . وانشق البعض الآخر يهتدون بالجوانب السلبية في دعوة السلفيين الى امبراطورية عربية . وهي امتداد لفكرة الامبراطورية العثمانية ، ودليل على تسرب تيارها الفكري الى دائرة الفكرة المصرية ، كما يهتدون بأكثر الجوانب السلبية في الحضارة الغربية المتمثلة حينذاك في النازيين والفاشيست

واختار طه حسين وهيكلاً والعقاد موقفاً وسطاً لا يحدّز المضمون الاجتماعي لمصر الثورة المتمثل في الاشتراكية ، مع الاكتفاء بالحرية والاستقلال . ومن ناحية أخرى يحاربون بلا هوادة التيار اليميني المتمثل في مصر الفتاة .

نشأ توفيق الحكيم وترعرع في هذا المناخ المضطرب بين اليمين واليسار والوسط ، وكواحد من أبناء الثورة الوطنية الديموقراطية ، لم يتردد في الانضمام تحت لواء الفكرة المصرية . ولكن تكوينه الخاص الذي قبل السياسة ورفض العمل السياسي أو قبل الثورة واعتزل في البرج العاجي ، أبى إلا أن يتجاوز اليمين واليسار والوسط ليحاول أن يصنع للفكرة المصرية شيئاً جديداً .

كانت الفكرة المصرية — بشكل عام — قد انتهت إلى أن الوعي الحضاري هو سبيلنا إلى اكتشاف ذاتنا . هذا الوعي لا يتأتى إلا بجمع أشلاء تاريخنا الممزق من مصر الفرعونية إلى مصر القبطية إلى مصر الإسلامية إلى مصر العربية الحديثة . فالتصور التاريخي الشامل لأرض مصر هو أول الدعائم لتثبيت الفكرة المصرية . وتفرعت من هذه الفكرة الرئيسية بعض الأفكار التابعة لها بالضرورة مثل الدراسة الفولكلورية لأعماق هذا الشعب وضميره . والدراسة الميثولوجية لعقائد الإنسان في بلادنا منذ وجد . التفتت الحكيم إلى هذا النوع من الدراسات التي تتجاوز في نظره ما دعاه بالحدود الضيقة للفكرة المصرية ، حدود الطبقة الوسطى البازغة ، وحدود القهر الاجنبي ، وحدود التهديد العثماني وما إلى ذلك من صراعات « مادية » مباشرة . قال الحكيم إنه كلما استطعنا أن نفحص في أعماق الزمن ، في أعماق الأرض ، في أعماق الإنسان ، سوف نستكشف الجوهر الثابت لمصر ، الذي يتجاوز بخلوده أسوار العرض الزائل من الصراعات الراهنة . مصر « الروح » هي البعد الجديد الذي أراد الحكيم أن يضيفه إلى الفكرة المصرية . مصر التي حاربت الزمن في الماضي بالآهرام أو التحنيط ، هي بعينها التي تتوسد الفلاح المصري الحديث وهو يناضل الزمن بالصبر . مصر التي تتلاطم مع « تجربة الذهن » عنسد توفيق الحكيم ، هي مصر الفكرة ، التي تتجسد حيناً في إيزيس ، وحيناً آخر في شهيد من عصر الشهداء المسيحي ، وحيناً ثالثاً في ثورة ١٩١٩ .

والحق أن ثورة ١٩١٩ هي التي أوحت إلى الحكيم بهذا البعد الجديد للفكرة المصرية . ولكنها حين انعكست على وجدان المعتزل في البرج العاجي ، مضت به من فورها إلى تفاعلات تجربة الذهن التي أثمرت له ما يسميه بمصر الفكرة أو مصر الروح . وليس غريباً أن يكون العمل الأول والأكبر في حياة توفيق الحكيم هو رواية « عودة الروح » فهي رواية الثورة بحق ، وهي رواية

الفكرة المصرية التي ترقد في ضمير الفلاح المصري منذ آلاف السنين ، وليس غريبا مرة أخرى أن تكون العلامة الرائدة لميلاد الرواية المصرية لهما ودما . وليس غريبا للمرة الثالثة أن يصبح الحكيم هو فنان الفكرة المصرية من أهل الكهف الى يا طالع الشجرة مرورا ببايزيس وأخواتها ، بل منذ كتب تمثيليته الفرعونية الاولى ، وهو بعد صبي ، في نفس الوقت الذي كتب فيه حسين فوزي صديق عمره ما دعاه بالابورا المصرية . وهكذا أصبح الحكيم هو الباب الفني الكبير الذي تخرج منه نجيب محفوظ وعادل كامل وغيرهما فيما أنشأه من أعمال مصرية الرداء والجوهر .

فإذا كانت الفكرة المصرية تلعب في حياة الحكيم دورا هاما ، فانه من الاهمية البالغة أن نلتفت الى اسس التفكير الفلسفي عند توفيق الحكيم حتى ندرك البذور التي أثمرت فيما بعد أعماله الفنية .

يقول توفيق الحكيم في كتابه « تحت شمس الفكر » عام ١٩٣٨ : « اني دائما اؤمن بأن مصر لا يمكن أن تموت ، لان مصر منذ الازل ظلت تعمل وتكد آلاف السنين لهدف واحد مكافحة الموت . . ولقد فازت مصر ببغيتها ، وكلما ظن الموت انه انتصر ، قام حوريس من ابنائها يصيح : انهض ، انهض ايها الوطن !! ان لك قلبك ، قلبك الحقيقي دائما . . . قلبك الماضي . . واذا الموت يتراجع امام صوت مدو من أعماق الوطن : اني حي . . اني حي » (ص ٢٠٩) . تلك هي «خامة» الفكرة المصرية عند الحكيم . . فالاستمرار التاريخي هو عصارة الحياة في مصر ، بواسطته استطاعت أن تقاوم الموت . . ان عامل الاستمرار التاريخي يجر الحكيم جرا الى الماضي فيحيط عودة الروح بأسطورة ايزيس واوزوريس ولكن هذا الماضي لا يجعل من الحكيم رومانسيا يستنشق عبر الاكفان ليغنم بأمجادهم فيزهو بها ويفخر . لا شك أن هذه الامجاد كانت سلاحا وطنيا يستحث النخوة في صدور المناضلين ضد الاحتلال والامبراطورية العثمانية على السواء . . ولكن تراب الموميات بعدئذ يتحول الى مخدر يصيب البعض بهركب العظمة الذي يجب العلاقة الدينامية بينهم وبين النضال الثوري . توفيق الحكيم لم يكن رومانسيا مخدرا بعقب الماضي ، لهذا نراه يقول في نفس الكتاب (ص ١٣٥) « ان مصر ليست كتابا مفتوحا انها هي هيكل قديم مغلق يحوي كنوزا ، قد ضاع مفتاحه ، فعلينا قبل كل شيء أن نفتح بابه ونستخرج ما فيه . . ليس الخير أن نظل طول الزمن نلتغنى بمفاخر هذا الهيكل ونحن نائمون على أعقابنا » .

كذلك لم يصب توفيق الحكيم بهركبات النقص التي أصابت رواد الفكرة المصرية أحيانا بردود الافعال ، فهو لا يتردد في وضع الحضارة المصرية غي

ثورة المعتزل

مكانها التاريخي . لا سبيل الى فهم حضارتنا والوعي بذاتنا الحضارية ، الا بمقارنتها الى بقية الحضارات المحيطة ، ومختلف العصور الحضارية : ان الثقافات والحضارات عند الحكيم لا تموت ، ولكنها تهضم في ثقافات وحضارات اخرى . . « فالثقافة العربية قد امتصتها واحتوتها الحضارة الاوربية القائمة ضمن الذي امتصت وهضمت فمادة الثقافة لا تنعدم ، ولكنها تتحول الى ثقافة جديدة وتدخل في تركيب حضارة جديدة ، فالقول باحياء الثقافة العربية القديمة او الثقافة الاغريقية القديمة قول لا يستطيع ان افهم له معنى » (ص ١٢١) وقد يتسرع البعض في الحكم ويقولون ان الرجل في حماسه للفكرة المصرية لسم يعترف بالتراث العربي ، وليس هذا لغوا محسوب ، بل هو جهل نشيط على حد تعبير فولتير ، بالدور الخطير الذي لعبه الحكيم في حياة التراث من جهة ، كما انه جهل لا شبيه له في فهم الاطار القومي الذي كانت تتمدد فيه مصر ابان تلك المرحلة من جهة اخرى . كلا ، ان الحكيم يؤمن بان الحضارات تقوم على حضارات قبلها ، وان هيكل الحضارة القائمة ينهض على طبقات متعددة من حضارات سابقة « غلو فرضنا المستحيل ، وأردنا ان ننزل طبقات ونرجع الى ثقافة قديمة لماذا نجد غير شيء أولى الى جانب ثقافة العصر الحاضر ؟ » (نفس الصفحة) يؤدي ذلك الى ان الحكيم كان يعي طبيعة الصراع المزدوج للروح المصرية ، مع القهر الاجنبي ، والسلطنة العثمانية . لذلك يصبح أكثر صراحة فيقول « ان طابعنا الفكري ، وطريقة نظرنا الى الاشياء وتقاليدنا ، واحساسنا بالجمال الفني ، ومشاعرنا نحو مظاهر الطبيعة المختلفة ، وأسلوبنا في التعبير عن حقائق الاشياء — كل ذلك ينم عن عقلية خاصة وعبقورية مستقلة ، لا ينبغي ان تتحلل وتترايل تحت طغيان موجة أقوى » . . (ص ١١٩) مهما كان مصدر هذه القوة ، هو القديم أو القهر .

لهذا السبب لا نقول ان توفيق الحكيم « تنادى » السقوط في وهساد العنصرية ، وانما نقول على العكس انه كان عاى وعي متصل بطبيعة التفاعل الدائم بين الذات والموضوع ، بيننا وبين الآخرين . فهو حين يتصور تاريخ الحضارة عصورا ، وحين يتصور هياكلها طبقات فوق بعضها البعض ، وحين يتصور زمانها الحاضر شرايين متجاورة ، لا يستطيع ان يستقط في هاوية الايمان بالعرق أو العنصر ، مهما آمن بفردية الطابع الذاتي لحضارتنا . فهذه الفردية ليست الا دليلا على الاصاله ، لا على العنصرية . يوضح الحكيم هذه القضية في نقطتين : الاولى « ان الفكر البشري ليس له حدود دولية انما هنالك المزاج الخاص ، والطبيعة الخاصة التي تكيف تلك الثورة المباحة التي تنهل منها كل ثقافة وكل حضارة » . . والنقطة الثانية « . . ولا نستثنى من

ذلك الحضارة الإسلامية نفسها في عصورها الزاهرة ، فما هي . الا جباع أفكار وثقافات وحضارات أمم مختلفة ، صبها الإسلام في قلبه ، وجعل منها لونا خاصا » (ص ١١٦) .

وليس توفيق الحكيم في ذلك الا واحدا من أبناء الصف الرائد : طسه حسين والعقاد ومصطفى وعلى عبد الرازق وأحمد أمين ومصطفى الرافعي وزكي مبارك ومحمد عبده وخالد محمد خالد . . فكتاباتهم حول الإسلام هي أروع ما كتب في اللغة العربية في هذا الدين ، ومع ذلك فهم لا يخلطون بين العروبة والإسلام من ناحية ، ويعتزون بنظرتهم المصرية الى الدين العظيم من ناحية أخرى .

ان التفاعل الحضاري عند الحكيم هو « الأخذ والعطاء » الذي يقيم التشابه في طرف ، والاختلاف في الطرف الآخر . هذا هو مضمون « التعادلية » في الكون كما تصوره الحكيم . . « ها هنا اذن قوام التناسق . التشابه لا كل التشابه . الاختلاف لا كل الاختلاف » . . وهذا هو مضمون التعادلية في المجتمع ، وهي تؤدي في نهاية المطاف الى تجميد الثورة بمحاولة تثبيت البناء الطبقي للمجتمع . . وهي التي تقود الى هذه المعادلة : « لا ريب عندي أن مصر والعرب طرغا نقيض . مصر هي الروح ، هي السكون ، هي الاستقرار ، هي البناء . . والعرب هي المادة ، هي السرعة ، هي الظعن ، هي الزخرف » (٦٤) . يجب ان ننسى أن عروبة مصر لم تخطر على بال الجيل الذي يمثلها الحكيم ، بل كانت شيئا منافيا للفكرة المصرية التي آمن بها جيل الرواد جميعا ، لارتباطها في بعض الاذهان ، بالفكرة الدينية من ناحية ، والسلطنة العثمانية من ناحية أخرى .

وهكذا تبدو مثالية الحكيم في الدفاع من الإسلام ، وعن الدين بشكل عام ، مستمدة من جوهر عميق هو مصر القديمة . لقد قلت أن الركن الاول في حياة راهب الفكر هو الفكرة المصرية ، وكنت أستطيع أن أقول « الدين » بمعنى التصور المثالي للوجود ، بأن تكون ثمة قوة مشاركة له هي العقل الاعظم وانطلاقا من هذا التصور ينسف الحكيم الهوة القائمة بين الانسان وقدره عبر المأساة ، لان السلم الميتافيزيقي الى التوحد مع الارادة العليا دائم التجاوز والتخطي . وكلمات الحكيم حول الدين « تحت شمس الفكر » تؤكد تفكيره المثالي الذي يصنف الانسان تصنيفا ميتافيزيقيا أقرب الى تعاليم أوليفر لودج . غير أن مثالية الحكيم لا تمنعه من الوقوف الى جانب مرحلة متطورة من مراحل الفكر العام هي مرحلة « حرية العقل » في التفكير والتعبير . لا بد اذن من التفرقة بين شكل كتابات الحكيم « الدين » ومضمونها التحرري

الى جانب « العقل » . من هذا ارتفعت سياطه دائما على جلود المحترفين من أعداء « الفكر الحر » .

وفي سبعة نقاط سجل توفيق الحكيم تاريخه الشخصي مع الفكرة المصرية في اطارين رئيسيين هما : المطلق ، والتجسيد ، وهما العنصران اللذان سنلتقي بهما في الزاويتين الاخرتين عند تفكير الحكيم : الحرية والفن . ان الفكرة المصرية عنده ، فكرة غيبية مطلقة ، تتجسد حقا في النسبي ، ولكنها هي في ذاتها كيان مطلق . انها قد تتجسد في اعظم الاعمال كبناء الاهرام مثلا ، وقد تتجسد في الظاهرة البشرية كالفلاح المصري . والتجسيد صفة ملازمة للمطلق ، ربما يغيب عنه زمنا طويلا ، ولكنه لا يلبث أن يحل ، ومعه السلام الى الارض . وكانت ثورة ١٩١٩ كما قلت هي اول « ظاهرة » تراءت فيها روح مصر لعين الحكيم كمطلق بلا حدود في الزمان والمكان .

كانت نقطة الانطلاق التي بدأ منها توفيق الحكيم فكرته عن مصر هي « الرغبة في كتابة مأساة مصرية على اساس مصري » (ص ١٠٥) . فالمأساة هي الخطوة الاولى في حياة الحكيم نحو مصر ، نحو قلب مصر . ذلك أن العدو الاعظم — الموت — كان العنصر الاول في هذه المأساة . ولكن المصريين « شيدوا الاهرام لنقوى على هذا التنين ... حصون الروح في حربها المخيفة مع عناصر الفناء الآدمي ... التحنيط كذلك اختراع آخر ، ولدته ضرورة الدفاع في تلك الحرب الضروس » (ص ١٠٦) فالمقاومة اذن هي « خامسة المأساة » المصرية ، هي المسافة القائمة بين الموت وعنصر اخر يتصل بالمقاومة . فالمقاومة ليست الا لحظة التجسيد الواقعي لروح مصر في نضالها للزمن « انها صيحات الروح تدوي طول الابد من بين سطور كتاب الموتى .. ان اعظم مأساة لم تدون ، ولا يمكن أن تدون » المأساة المصرية » (ص ١٠٦) من هنا يصبح استحياء « كل ما هو مصري » في الادب والفن ، لونا من ألوان المقاومة ، ولحظة من لحظات التجسيد الحي الواقعي للمطلق . ولعل الاشياء المصنوعة كالاھرام والحنيط أقل قدرة على تجسيد المطلق من الطبيعة الحية « في مصر أفكار لم تتغير الا قليلا ، منذ عهد الاساطير الاولى حتى اليوم ، وذلك لانها متصلة بصميم هذه الارض ومستوحاة من نفس طين هذا الوادي الخصيب ومن نفس هذا النيل الخالد » (ص ١٥٧) لهذا كانت دورات النيل مع الارض ازدهارا واحترقا ، هي لحظات التجسيد الاعمق لكان مصر الروحي . وهذا هو العنصر الاخر المقابل لعنصر الموت ، على طول طريق المقاومة : البعث ، وعند فكرة البعث يتوقف الحكيم طويلا :

* « .. ان مصر كانت تؤمن ايمانا عجيبا بانتصارها على الزمن رمز
العدم بالبعث الدائم » (ص ١٨٠)

* « .. من هذا النيل خرجت أساطير البعث ، وفي هذه الارض الجميلة
الدائمة الخصب نشأت فكرة الخلود وقاتل العدم تشبثا بهذه الارض المحبوبة .
لم تخلق الآلهة جنة سواها فهي المرجع والمآب ، يموتون عليها ويعودون اليها ،
موت ثم حياة ثم موت .. وهكذا الى ابد الأبدن .. لا الموت يفنى ولا الحياة
تفنى .. شأن هذا النيل في حياته وموته » (ص ١٠٨)

* « .. ولم تكن مصر تقبل اعتناق المسيحية أو الاسلام ديناً لها ، لو لم
تجد في هذين الدينين فكرة البعث جوهرها ولبها . ولقد رغضت مصر ديسن
اسرائيل لخلوه من تلك الفكرة التي لا تعيش مصر بغيرها .. البعث هو نشيد
مصر الخالد يغنيه النيل كل عام .. والنبات والطيور والسماء والشعراء »
(ص ١٠٩)

* « .. مصر في العهد المسيحي ، كان فيها أدب قصصي ديني صوفي
رائع تلمس فيه الشخصية المصرية بأفكارها الثابتة ووسائلها الخاصة ، أكثر
مما تلمح فيه الطابع الروماني . ومصر الاسلامية شيدت مساجد ضخمة
المظهر ، قوية البنيان ، بسيطة التفصيل ، لولا أسلوب البناء الاسلامي لخلتها
معبداً فرعونيا » (١٠٩)

لقد عمدت الى هذا الاقتباس المطول لاثرك توفيق الحكيم بنفسه ، يحدد
« الهدف » أو الفكرة الغائبة أو الجسم المحمول على جناحي المطلق والتجسيد .
فالفكرة المصرية هي طريق الخلاص — عند السياسيين الوطنيين في ذلك
العهد — من ربقة الصراع المزدوج . ولكنها عند الحكيم هي طريق الخلاص
لنفس المصرية في هذا العالم . هي قرينة المطلق عند هيجل حين تجسد في
الدولة البروسية ، ولكنه عند الحكيم لا يتجسد في دولة بعينها ، وقد لا يتجسد
في « الدولة » على الإطلاق ، وانما هو يظهر في ثورة ١٩١٩ كما ظهر من قبل
في الاهرام والتحنيط وكما يظهر الان في الفلاح الذي كتب عنه في « يوميات
نائب في الارياف » . ولكن الحكيم كفنان لا ينسى أن الفكرة المصرية تجد لها
مستقراً أصيلاً في الشخصية الفنية . لهذا كان رائداً في كفاحه المرير من أجل
احياء الشخصية المصرية في الفن . مرة أخرى تصبح الفكرة المصرية هي
طريق الخلاص ، عبر أخذ ظواهر الوجود الانساني الفن . « الفن الحديث
كله من تصوير ونحت وعبرة انطلق يبحث عن وسائل جديدة للتعبير ،
فوجدتها في مصر القديمة . وجد طريقة تركيب الاشكال المختلفة على قواعد
هندسة الكوبزم ، وجد وسائل التعبير عن حقائق الشكل التي تخفى على

العين العادية . . وجد أساليب الحركة والاضاءة في التماثيل والاعمدة مما لا نظير له في قوة الاداء وبساطته ، كل ذلك وجده الغرب وشيد على أساسه نذ جديدا ، ونحن نستطيع أن نجد أكثر من ذلك لو بحثنا طويلا وتأملنا مليا . . ان كنوز قلوبنا العميقة لا قاع لها ، وهي أدنى الى أيدينا من الغرباء « (ص ١١١) .

ان هذه الصيحات التي صرخ بها توفيق الحكيم عام ١٩٣٨ « تحت شمس الفكر » ظلت منعه الى أحدث مراحل انتاجه اذا قرأنا مقدمة « ياطالع الشجرة » فالموت والبعث هما محور نظرية الفداء والخلود في الفكرة المصرية ، هما محور « الخلاص » الروحي الامثل من ربقة الوجود العرضي الزائل ، هما ايضا محور الشخصية المصرية في الفن .

ولعل فكرة الموت والبعث هي المصدر الاول لكافة الثنائيات الفكرية التي لعبت دورها في حياة الحكيم ، وتلاءمت مع تجربة الذهن التي عاشها بين أسوار برجه العاجي . ولكن الزاوية الثانية في تفكير الحكيم ، الحرية ، كانت تصوغ المسافة بين الموت والبعث في الاطار الذي دعونه بالمقاومة . ومن هنا تحمل هذه « الحرية » مدلولها الثوري في صورتها النسبية المجسدة في التيار الليبرالي الذي عرفته الثورة الوطنية الديموقراطية منذ ١٩١٩ . . تماما كما حملت الفكرة المصرية مضمونها الثوري حين كانت تتجسد في أتون الثورة السياسية ، أو في مجال الخلق الفني للشخصية المصرية . أما حين تتحول الفكرة المصرية الى مستوى « المطلق » المجرد ، فانها تتحول الى فلسفة مثالية ، وهذا هو جانبها السلبي . . وهو نفس الامر الذي يحدث مع فكره « الحرية » عند الحكيم ، فهي تؤدي دورها الثوري في المعركة الوطنية ، ولكنها ما أن تنتقل من هذا المستوى الجزئي في نظر الحكيم الى المستوى الكلي الشامل ، حتى تتجرد عن مضمونها الاجتماعي ، وتتحول الى فكرة غيبية ساكنة .

ونحن عندما نقرأ « من البرج العاجي » الذي كتبه الحكيم عام ١٩٤١ ، نلاحظ أن هذا البرج هو الشكل الملائم لمعنى الحرية في ثورة هذا المفكر المعتزل . فالشكل والمضمون في هذا البرج ، هما تجسيد للجانبين الرئيسيين في طريق الخلاص عند توفيق الحكيم . الجانب الايجابي هو ما يخص المستوى الجزئي المحسوس المباشر ، والجانب السلبي هو ما يدفع صاحبه الى الطوح الفلسفي حين يفترض أن « التعميم » و « التجريد » لكل ما هو جزئي ومحسوس الى مستوى الكل والشمول ، والجوهر الروحي الاسمي ، هو السبيل الى بناء الاسس الراسخة العميقة لفلسفة مصرية أصيلة وخالصة .

وفي بعض الاحيان ، كان يجمع بين هذين المستويين على سعيد واحد كأن يصيح « من البرج العاجي » — ص ٥٤ — « وهل يطول غضب الله علينا فلا يظفرنا بعظيم من هؤلاء العظماء الذين يستطيعون أن يردوا الاعتبار الى قيمة الراي ويطهروا النفوس من درن المادة ، ويعيدوا المثل العليا النبيلة الى مجدها القديم ويرتفعوا بالامة كلها في لحظة الى سماء الخلق العظيم » . هكذا يشوب الضباب كل شيء حين يخلط بين فكرته الجزئية عن الحرية — وهي الديموقراطية الليبرالية — وبين فكرته الكلية المطلقة الشاملة عن الحرية ، باعتبارها الزاوية الثانية في طريق الخلاص الروحي . لهذا السبب يصبح « الكل في واحد » كما يتردد صوته في « عودة الروح » مناديا بفكرته المثالية عن الفرد . وهي نفس الفكرة التي ردها عن « الفنان » وهي نفس الفكرة التي ردها عن « الله » فالفردية عنده ليست الفكرة الليبرالية المعتادة ، ولكنها شيء خاص ، استقاه من مفهومه العام للفكرة المصرية والحرية ، والفن . على هذا النحو راح يشرح البرج العاجي « . . عند أكثر الناس معناه اعتصام الكاتب بالسحب اعتصاما يقصيه عن أحداث الدنيا ، وحقائق الوجود ، وهذا غير صحيح على الأقل بالنسبة الي . فما من حدث استوجب تحرك القلم الا حرك قلبي . وما من أمر هز البشرية الا هز نفسي بل ما من قضية من قضايا الحياة الكبرى التي تمس الانسان وتطوره وتقدمه الا شغلتنني ودفعتنني الى الجهر بالراي حتى في النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية » (ص ٣٢) .

ولا شك أن توفيق الحكيم في كتاباته حول الديموقراطية لم يكن مترجما آليا للحرية بمفهومها البرجوازي الاوربي ، وانما كان يحاول دائما أن يكسوها بلحم ودم من التربة المصرية التي يعيش فيها الفلاح « عاري القدمين يجوع أغلب أيام الاسبوع » ، « هذا الذي يسمى انسانا بحكم النوع » (ص ١٧٥ من تحت شمس الفكر) . . لم تكن الديموقراطية عنده مجرد اطار شكلي مجسد في الصحافة والبرلمان ، بل هو ايمان عميق بالشعب الذي آن الاوان لان يسأل عن البرامج لا عن شغل المقاعد « ان الشعب اليوم قد تغير في نظري ، وان عقليته قد تكونت واصبحت له رغبات حيوية تمس صميم غذائه اليومي وحياته المادية . انه يطالب اليوم أن يعيش ، لا معنويا فقط كما كنا ننادي بالامس ، ولكن ماديا أيضا عن طريق اللقمة المتوفرة للملايين من المحرومين » (ص ١٨٨ نفس المرجع) . وكما تشعبت الاتجاهات الوطنية عن الفكرة المصرية الى تيارات عديدة فقد تعددت التيارات التي تنادي بالحرية من أقصى اليمين الى أقصى اليسار . هكذا وجدنا من ينادي بالصدقة والاحسان — باسم

ثورة المعتزل

الدين — علاجاً للمشكلة الاجتماعية ، وفي واقع الامر يتسلحون ببعض المواقع ذات الحساسية عند غالبية الشعب ، بضرب المواقع الأكثر مباشرة وخطورة : آماله في حياة أفضل . لهذا يتساءل الحكيم « الى متى تظل مصر — ونحن نملك نظاما ديمقراطيا — تعتقد أن اصلاح شؤون الطبقة الفقيرة معناه التصديق والاحسان ؟ .. والى متى ونحن لدينا برلمان ، لا نجد فيه ممثلين للملايين من أبناء الطبقات الفقيرة ، يدافعون عما تراه هذه الطبقات منهضاً مصلحاً لحالها ؟ .. ما معنى الديمقراطية اذا لم تكن هي تمكين طبقات الشعب كلها — على اختلاف مراتبها ومطالبها — من الدفاع عن نفسها بنفسها تحت قباب المجالس النيابية ؟ » (ص ١٨٩) . وليس لهذه التساؤلات الا معنى واحداً ، هو أن المضمون الاجتماعي للحرية عند الحكيم أن تتاح الفرصة لجميع المواطنين بصورة متكافئة . والمضمون الاجتماعي للحرية كما يفهمه ، مستمد من فكرة ذات أصل تقدمي صريح ، هو « التمثيل الطبقي » للمجتمع . ولكنها في النهاية تستقر على الوسادة البرجوازية القائلة « على نحو يكفل التوازن بين المصالح » . وهذا هو المصير الوحيد أمام « التعادلية » في المجال الاجتماعي ، تجسيد الثورة ، وذلك بتجميد الحركة الاجتماعية على الرغم من وعي الحكيم النافذ بطبيعة السلطة الطبقيّة في مصر آنذاك ، وهي أن احزابنا على تعددها وكثرتها ، لا تمثل في حقيقة الامر ، غير طبقة واحدة هي طبقة كبار الملاك (ص ١٩٠) . فنحن في حقيقة الامر شعب لا وجود له على خريطة الحضارة ، انما نحن زراع وخدام وعبيد يعيشون على هامش الحضارة ، يخدمون المصالح الأجنبية (ص ٢٠٥) لهذه الاسباب « ينبغي وضع حد » لما نراه من استئثار مئات من أهل هذه البلاد بالخبرات وترك الملايين في جوع وعري كالمسائيات (ص ١٩٥) فالى أن تصبح المسألة الاجتماعية في مصر ذات تأثير مباشر في أداة الحكم ، كالمسألة السياسية سواء بسواء « فليس لنا أن نقول ان في مصر مسألة اجتماعية على الاطلاق » (ص ١٩٥) .

هذا هو الحد الاقصى لمعنى الحرية في مستواها الجزئي المحسوس والمباشر معا ، أي في مستواها الاجتماعي عند توفيق الحكيم . وهي رؤية تقدمية كامتداد للنضال الثوري من أجل الاستقلال . ولكنها عند الحكيم لا تتجاوز الاسوار الشائكة التي ضربها الاستعمار والرجعية حول « المسألة الاجتماعية » فتخطى مرحلة الثورة الوطنية الى مرحلة الثورة الاجتماعية ، وانما يسلك الحكيم نفس السلوك الذي سلكه في الفكرة المصرية ، فيرتفع بمعنى الحرية من مستواها النسبي الى مستوى المطلق وتصبح من ثم طريقاً غيبياً للخلاص . فالحرية « المطلقة » عند الحكيم ليست صدى لهذا المعنى عند

أية مدرسة أوربية تنستر خلف هذه اللافتة لابتلاع الطبقات المسحوقة ، وإنما هي فكرة مثالية تدور في نفس الملك الميتافيزيقي الذي تدور فيه الفكرة المصرية من ناحية ، والفكرة الفنية من الناحية الأخرى .



ففكرة الفن هي الركن الثالث أو الزاوية الثالثة في تفكير الحكيم . فليس الفن انفراجا لشهوة ذاتية ، ولا تعبيراً عن أزمة موضوعية ، وإنما الخلق في الفن هو الصورة المصغرة لإبداع الخالق الأعظم . لهذا ترتفع فكرة الفن عند الحكيم إلى معنى « الدين » . وعلينا أن نضع عشرات الخطوط الحمراء تحت كلمة الفن إذا اقترنت باسم توفيق الحكيم . فأننا نخطئ كثيراً عندما نراه يدافع عن « الفن » فيزعم بعضنا أنه يعني به الطرف المقابل للجموع ، أو الإنسانية . فالحق أن تركيز الحكيم على الفن والفنان والعمل الفني ، كان عملاً رائداً في تاريخنا الأدبي الحديث ، لأن الأديب في مصر لم يكن « غنائاً » بمعنى الخلق والإبداع الذي يمزج أساليب الحضارة الأوربية بالتجربة المصرية المحلية لينتج « فناً » يتميز بالاصالة والصدق والجدة والتفرد . كان أدنا في معظمه ترجمة واقتباساً وتبصيراً ومحاكاة ، سواء للآداب الغربية ، أو للتراث العربي ، شعراً ونثراً . فكانت لفظة الأديب لا تعني في الأغلب سوى الإجابة اللغوية . ولهذا أيضاً اقترنت مهارة الأديب بالتفقه في علوم اللغة . وبالرغم من محاولات المولحي وهيكلي في مجال القصة الروائية ، وشكري والعقاد في مجال الشعر والنقد ، وغيرهم في مجال المسرح ، فإن الدلالة الجوهرية لكلمة « الفنان » لم تثبت دعائمها إلا على يدي توفيق الحكيم ، سواء بانتاجه الفني مباشرة « عودة الروح — أهل الكهف » الذي يعد صفحة جديدة في التراث ، أو في كتاباته النظرية التي حاولت أن تقرب بين معنى الفن وكلمة الخلق ، بإيجاد أوجه التشابه بين « الخالق الأعظم » والمبدع البشري . وكما أن فكرة الحرية لم تكن بمعزل عن الفكرة المصرية ، كذلك لم تكن فكرة الفن بمعزل عن مصر والحرية . من هنا كان دفاع الحكيم الحار عن « الفن » هو رد فعل للمدرسة السلفية أو « اللغوية » في الأدب العربي ، وهي رد فعل أيضاً لمدرسة التعريب والتبصير والاقتباس . فهي لم تكن قط رداً على الاتجاه الواقعي الملتزم ، كما تصور البعض ، وإنما كانت نضالاً ضد الجبهة الرجعية والمستوردة في آن . وهي ليست رد فعل محسوب ، بل هي « فعل » أيضاً يدعم مصرية الأدب بفكرة « الخلق » في شكلها العام ، وخلق الشخصية المصرية في شكلها الخاص . لهذا كانت رؤيا جديدة على أدبنا الحديث ، فكانت الدعوة « الفنية » قرينة للمضمون الاجتماعي لاتنقسم عراهما

ذلك الكائن الذي رأى فيه « الجمال » كصياغة الهية ، ولم ير المضمون الاجتماعي . ان الفن كفكرة مطلقة ، هو الذي باعد بين الحكيم وبين المراه كشخصية انسانية حتى تورط البعض ، ودعوة خطأ بعدو المرأة . وليس من المعقول أن يقرر الحكيم : ان المرأة منذ فجر التاريخ حتى اليوم قد برهنت على ذكاء عظيم ظهر في مختلف ميادين النشاط البشري ، فكرا وعملا « كل شيء قد برزت فيه وساوت فيه الرجل ، وفاقته أحيانا ، فتركت للناس فيه أحداثه باقية وذكرنا خالدا » (ص ٩٥ من المرجع السابق) . أقول انه ليس من المعقول أن يقرر الحكيم هذا الرأي عن المرأة ثم يكون عدوا لها . بل لا بد أن تكون المرأة إحدى لحظات الفن التي تجسدت في كائن بشري حتى يحيطها الحكيم بهذا السياج القدسي . ان عداءه للمرأة في صورتها النسبية الجزئية المحسوسة المباشرة ، يرادف دفاعه عن الفن في صورته الكلية الشاملة المطلقة . فهو لم يكن رد فعل للادب الملزم ، ولم يتناقض معه ، كذلك المرأة ك لحظة فن متجسدة ، ليست نقيضا للمرأة العاملة ، ولكنها رد فعل للمرأة الخواء من أية قيم رفيعة . بل ان الفكرة المطلقة للفن ، هي التي تفقد الحكيم الى انسانية الادب وعالميته . فهو لم يكتسب هذه الفكرة من الدعوة الى العالمية التي تبناها بعض المفكرين الاوربيين . مثل « ه . ج . ولز » ولكنة افترضها في محاذاة الفن المطلق . من هنا يثور على أن سفور المرأة قد سبق سفور الاديب في مصر . حتى أن جانبا كبيرا من ادبنا الحديث ما زال أدبا حبيسا تفوح منه رائحة الحجرة المغلقة . أدب صناعة ، وأدب « علب محفوظة » من التعبيرات المستعارة من خزائن الاقدمين . أما أدب الهواء الطلق ، أدب التعبير عما في أعماق النفس في حرية وأمانة وإخلاص ، أدب الحياة النابضة بتفاصيل المشاعر الادمية « هذا الادب الخارج من القلب ليخاطب كل قلب على وجه البسيطة ، هذا الادب العالمي الذي يؤثر في نفس كل أمة وكل جنس وكل آدمي ، لانه ينبع صافيا خالصا حارا من قلب آدمي » فائنا لا نكاد نعرفه (ص ١٠٦ من المرجع السابق) على أن الحقيقة الفنية عند توفيق الحكيم هي أن العمل الفني مخلوق جديد وكائن مستقل عن ذلك الواقع الذي يعيشه الفنان ويزعم أنه رواه بحذافيره . لان العمل الفني ليس مجرد المادة الأولية من الحوادث الداخلة فيه ، ولا هو ذلك اللحم والدم الذي يكون منه جسمه (ص ١٢٠) وإنما هو بطبيعة الحال ، الفكرة المطلقة الدائمة التجاوز الابدية التخطي . فكل فن عظيم هو عملية احياء ، هو « بعث » ، « كل فن عظيم هو رد الروح الى مشاعر غرستها السماء في نفوسنا يوما » (ص ١٢٣) . أما الخيال في العمل الفني ، فلا ينبغي أن يكون سوى وسيلة من وسائل إعادة

.. على النقيض من اتهامات المتحذلقين والادعياء . فهذا توفيق الحكيم يقول « ان الادب في مصر لم يكن الى عهود قريبة غير حلية عاطلة في معاصم الادباء . . لقد كان يعيش هؤلاء الكتاب على هامش المجتمع فقط ، بل على هامش حياة الآخرين من أصحاب الجاه والثراء . . لم يكن الادب في مصر اذن أداة تسجيل وتوجيه لشؤون المجتمع ولم تكن أقلام الكتاب ابواقا توظف النائمين ، ولكنها كانت معازف ينعس على أنغامها المترفون » (ص ١٩٣ — تحت شمس الفكر) . ومعنى ذلك أن صاحب الدعوة الفنية كان على وعي تام ، بالارتباط الاجتماعي بينه كفنان وبين مصر كمجتمع . على غير النحو الذي قال به البعض في أوائل الخمسينات (١) .

على أن ذلك أيضا هو المستوى النسبي للفن ، الذي لا يتعارض عند الحكيم مع المستوى المطلق . فالفن كفكرة مطلقة هو المعرفة الحدسية للكون، هو الرؤيا أو النبوءة التي يعبر الفنان والمثلي بواسطتها الهوة بين الواقع والحلم ، أي أنها المعبر الثالث لطريق الخلاص ، يتحسد حيناً في قصة أو قصيدة أو مسرحية ، ومن خلال هذا الجسد المرئي تتألق مشكلات المجتمع وهموم الانسان الواقعية . ولكن الفكرة الفنية سرعان ما تتمدد كيانا اثرياً مطلقاً بلا حدود .

ويوضح الحكيم معنى التفاعل بين مصر والحرية والفن بما نراه عند المصريين القدماء من سليقة المنطق الداخلي للأشياء ، أو التناسق الباطني ، أي القانون الذي يربط الشيء بالشيء . فجمال الاهرام — مثلاً — يقوم على ذلك التناسق الهندسي المحض ، والقوانين المستترة التي قامت عليها تلك الكتلة من الاحجار « جمال عقلي داخلي » (ص ٨٥ — تحت شمس الفكر) . هكذا يصبح الجمال أحد اشكال المعرفة ، هو المعرفة الحدسية التي لا تجعل شيئاً على هذه الارض يغري الفنان بالبقاء ، الا لكي يعرف « أنه يريد أن يعرف » يعرف ماذا ؟ يعرف ما لم تسمع به اذن ، وما لم تره عين ، وما لم يخطر على قلب بشر « تلك لذته الوحيدة التي بقيت له ، وذلك هو الخيط الذي يربطه بالحياة » (ص ٧٥ — تحت المصباح الأخضر) . وعندما يصبح الفنان نبيا أو قريبا من الالهية ، يتجرد عند الحكيم من رداء جنسيته الزائل، ليدخل معبد الفكر الخالد ويتكلم باسم تلك الهيئة الواحدة المتحددة التي تعيش للدفاع عن قيم البشرية العليا . (٨٢ — نفس المرجع) .

بل لعل الفكرة المطلقة للفن عند الحكيم هي التي تجسدت في « المرأة »

(الروح) الى تلك المشاعر الحقيقية « التي صنعها الله » وكادت تجرفها اللحظات الجارية لولا يد الفنان (نفس الصفحة) . ومرة اخرى ، تلتقي مصر والحرية والفن عند الحكيم في وحدة واحدة لا تتجزأ حين يقول انه مؤمن كل الايمان بأن جذور التمثيل « كفن بشري » ما نبتت الا في ارض مصر ، وأن مصدر التمثيل عند الاغريق والهنود ، إنما هو في طقوس تلقين الموتى في مصر ، وما كان يتبادل فيها من حوار يجري بين الكاهن وبين شخص يمثل الميت . ولعلمهم أيضا كانوا يمثلون في الاعياد الدينية يوم البعث والحساب والعقاب والميزان بكلام مرتجل أو موضوع ولم يكتفوا بتصوير هذه العقائد رسوما على الحيطان (ص ١٧٩ و ١٨٠) هكذا تصبح مصر هي البعث ، والبعث هو الحرية ، والحرية هي الفن . وهكذا يصبح الماضي والحاضر والمستقبل وحدة وجودية شاملة لمختلف لحظات التجسد التي تمر بها الفكرة المطلقة سواء كانت مصر أو الحرية أو الفن ، أو هذا الثلاث مجتمعا كطريق وحيد للخلاص . . يقول الحكيم : « أما أنا فليس لي ماض قريب . أمامي أن أنفذ اذن الى ذلك الماضي السحيق الذي كادت تدوس معالمه رمال الزمن » (ص ٥١ من المرجع ذاته) .

وهو بذلك لا يجعل الفنان مجرد شاهد عصر ، وإنما هو — كما قال سلامة موسى — نبي له رسالة .

وربما لا يكون توفيق الحكيم هو المفكر المثل للدعوة المصرية من حيث الامكانيات الذاتية للفكر بشكل عام ، وربما لا يكون هو المفكر التقدمي النموذج للدعوة المصرية من الناحية الايديولوجية بشكل خاص — فان سلامة موسى هو ذلك المفكر — ولكن توفيق الحكيم دون تردد هو الفنان المتال لهذه الدعوة في تاريخنا الادبي الحديث . فان ريادته الفنية في هذا المجال هي التي اعطت « الرؤيا » في الفن معالمها الاساسية في لغتنا ، وبذلك انتقلنا من عصر الادب بمعناه اللغوي الى فن الادب وأدب الحياة ، أدب « مصر » وأدب « الحرية » . ولقد أراد الحكيم أن يجعل طريقه الشخصي للخلاص — ممثلا في الثلاث المطلق لمصر والحرية والفن — طريقا عاما . أراد أن يجعل من طريقه خلاصا للفرد وخلاصا للمجتمع ، من هنا بلغ به الطموح الفلسفي درجته القصوى حين أخذ يعد المواد والخامات اللازمة لاقامة بناء منظم دعاه بالتعادلية .

الفصل الرابع المفكر النعادي

صادفتنا في الفصول السابقة كلمة « التعادلية » ومشتقاتها في اوضاع كثيرة متنوعة . ومعنى ذلك أن توفيق الحكيم كان يقصد بهذه اللفظة مدلولاً معيناً تنأثر في معظم كتاباته الفنية والنظرية على السواء ولكن هذا المدلول لم يتحدد بصورة مباشرة الا في كتابه « عصا الحكيم » الذي نشره عام ١٩٥٣ وقال فيه تحت عنوان « الله تعويذة الامريكان » أن حضارة الانسان يجب أن تقوم على قدمين ودعامتين من الفكر والايمان ، أي العقل والقلب ، أو الدنيا والدين ، أو مد نشاط الانسان واهتمامه الى ما هو أدنى وما هو أعلى ، أي الحياة في عالين : عالم المادة ، وعالم الروح (ص ٤٠) وفي مكان آخر يقول تحت عنوان « لو حكم الفلاسفة » انه لا بد في جهاز الانسانية من محركات الغريزة الى جانب غرامل الحكمة (ص ٧٧) .

وليس في الكتاب بعد ذلك الا تفريعات وتحريجات منثورة هنا وهناك عن المصدر الاصيل الذي وجد له متنفساً حقيقياً عام ١٩٥٥ حين ألف كتابه المعروف بالتعادلية حيث بلغت الفكرة عنده حينذاك درجة عالية من الوضوح والبلور سمحت له بأن يفترض اسسها نظاماً فلسفياً هو « مذهب في الفن والحياة » وما دام قد أصبح مذهباً ، فانه لا يقتصر على الفرد بل تستتبعه الدعوة والجهاد وجمع الانصار حول المذهب الجديد . . ولعله من المفيد أن نقول منذ البداية أن الحكيم لم يقصد قط الى تكوين مذهب أو نظام فلسفي بالمعنى العلمي الدقيق . فربما كانت كلمة « مذهب » لم تدخل بعد فكرنا الحديث الا بمعناها المجازي البحث . أما أننا نقصد مجموعة من الفروض النظرية التي تتسق في بناء متكامل مع مجموعة من النتائج المنطقية ذات النظرة

ثورة المعتزل

الشاملة للعالم ، فاننا لا نكاد نملك من هذا اللون من ألوان التفكير الفلسفي إلا درجاته الموهلة البدائية التي ترسبت في كيائنا الروحي أمدا طويلا ، وبانت أقرب ما تكون إلى العاطفة الدينية منها إلى النزعة الفلسفية .

وبعد نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين تكتلت الجهود المضنية في إيجاد تيار فلسفي أو تيارات فلسفية ، بعضها مستورد توا من الغرب ، وبعضها الآخر اجترار لتراثنا القديم ، وبعضها الأقل يحاول أن يتلمس طريقه من أرض الواقع الخام في تجريبية واضحة ، تمزج شيئا من الغرب بشيء من التراث بشيء ثالث من الواقع المرئي المباشر . وليس هذا تصنيفا دقيقا ، ولكنه تعميم مفرط لذلك المناخ الفكري الذي عشناه طيلة قرن كامل ، بين شد وجذب من القديم والجديد . فقد كان المجتمع المصري إبان العقود الأولى من هذا القرن يعاني ويلات تكوينه القلق من العلاقات الاقطاعية والقيم الاستعمارية والام المخاض التي تجتازها الطبقة المتوسطة بما يرافقها من وعي بطيء ، ولكن متعاطف ، للعمال والفلاحين والمثقفين الثوريين . ومعنى ذلك أن الأرض المصرية كانت التربة الخصبة لجميع التيارات الفكرية التي هبت من وراء البحار ومن كتب الاقدمين ومن لحم ودم الطبقات الاجتماعية البازغة . ولا سبيل إلى الشك في أن هذه التيارات مجتمعة قد تفاعلت مع بعضها البعض بالرغم من تناقضها الجذري الاصيل ، كما لا سبيل إلى إنكار ظاهرة الاستقطاب التي اتضحت في أشكال متعددة . ولقد كان التفاعل والاستقطاب كلاهما ، الظاهرة الرئيسية في فكرنا الحديث . فنحن نعثر على الدعوة الاشتراكية عند سلامة موسى جنبا إلى جنب مع الدعوة النيتشوية في كتابات نفس المفكر .

ومهما بلغت عملية الاستقصاء الذاتية لشخصية سلامة الانسانية ، فاننا لن نجد تفسيراً لهذا التفاعل بين أقطاب متنافرة إلا في أرض الواقع الاجتماعي لبلادنا . فتراثنا لم يكن يستطيع أن يمهّد التربة المحلية بالمذاهب المعدة سلفا ، التي تستطيع أن تنتقل بمجتمعنا من مرحلة شديدة التخلف الحضاري إلى مرحلة متقدمة . ولم يكن في مقدور الحضارة الغربية أن تمنح حضارتنا عن طيب خاطر اكسير الحياة ، واللقاء بيننا وبينها قد تم في مناخ غير صحي ، هو لقاء الحضارة القاهرة بالحضارة القاهرة . وما كان الجمع الالي بين حضارة الغرب والتراث المحلي ، ليثمر طريق الخلاص . فكان لا بد من دراسة استكشافية للواقع المصري بأقلام العقاد وطه وحسين وهيك وسلامة موسى والمازني وغيرهم من أبناء الثورة الوطنية الديمقراطية التي قادتها الطبقة المتوسطة حينذاك . وهذا هو الوجه الآخر للظاهرة : الاستقطاب . فمهما

كانت يسارية سلامة موسى ويمينية هيكل والمازني واعتدال طه والعقاد ، فانهم جميعا وقفوا صفا واحدا يحمل لواء الفكر المصري المتحرر من ربقة الجوانب السلبية في التراث والحضارة الغربية معا ، ويداول أن يقيم « الوعي الحضاري المصري » المتكامل من تاريخنا الممزق عبر العصور الطوال . وكانت هذه العملية الشاقة جديرة بأن تثمر تيارا فلسفيا جديدا يجمع أوصال مصر الفرعونية ومصر المسيحية ومصر الاسلامية ومصر العربية الحديثة في كل واحد ممزوج بأروع ثمار الحضارة الغربية والتراث العربي . ولكن انتكاسة الثورة التي عبرت عنها معاهدة التهاند عام ١٩٣٦ أوقفت لسانها العظيم عن النطق بمبادئها وقيمها مما أدى الى توقف امتداداتها وتطوراتها الى ان انفصل جيل الثورة عن الثورة ، وظهر الجيل التالي قبيل الحرب العالمية الثانية يحمل بين جنبه حلقات جديدة في الثورة الوطنية والاجتماعية ، ولكنه يحمل أيضا معالم دنيا جديدة تجاوزت عتبات عالم ما قبل الحرب . فقد تخطى العلم كافة المحاولات الاجتهادية لخلق فلسفات جديدة تنبع من الارض المحلية ، واصبح لزاما لمن يحاول أن يضيف جديدا الى التراث الفلسفي ، أن يقف على قدم واحدة مع خطوات القدم الاخرى ، قدم العلم ، في مستواه الطبيعي والاجتماعي على السواء .

ولما كانت حضارتنا متخلفة نسبيا عن أرفع مستوى حضاري في العالم الجديد الذي بلغت كشوفه ذرى العلوم الاجتماعية والتكنولوجية ، فان طموحنا الى تغذية التراث الفلسفي براغد جديد قد حال دونه اختراق المسافة الحضارية الشاسعة بيننا وبين الحضارة العالمية . فقد بدأت الحرب العالمية الثانية ، حربا استعمارية ، وانتهت حربا تحريرية توجت بقيام النظام الاشتراكي العالمي . ومن ناحية اخرى بدأ عصر الذرة بمأساة هيروشيما ، ولكن ما اسرع أن تحول الى أحلام « ولز » و « جول فيرن » في السفر الى الفضاء .

وكان من الطبيعي أن يسقط الجيل التالي أو جيل الوسط في براثن الحرب فتحول نيرانها بينه وبين الهدف العظيم . ولكنه بلا جدال أعاد اكتشاف جيل الثورة ، وأصبح جيل الحرب ، أكثر تطورا وتبلورا وازدهارا . غير أنه ما أن أقبلت ثورة ١٩٥٢ حتى كان جيلنا يشق الانق نحو نظرة جديدة الى مجتمعه والعالم . كانت الفكرة الاشتراكية قد انتقلت من سلامة موسى الى جيل الحرب ، فأتضحت معالمها الفكرية أكثر من ذي قبل . وجاء عام ١٩٥٢ يحمل نهاية حلقات الثورة الوطنية الديمقراطية ، وبداية حلقات الثورة الاشتراكية التي أعلنت عن نفسها في بداية الستينات .

ثورة المعتزل

نحن انن جيل الثورة الاشتراكية الذي اعد نفسه من خلال الكتابات الوطنية والكتابات الماركسية والاحداث المضرة في باطن الارض المصرية الحبلى بالثورة . ولا شك أن ظللا من افكار جيل الرواد كانت . لا تزال عالقة بوجداننا الثوري ، كما أن رواسب عديدة من افكار جيل الحرب ما تزال كامنة في روحنا المناضلة ، بل ان آثار المدارس الاوربية كالوجودية والوضعية المنطقية ، قد وجدت لنفسها مأوى عاطفيا في بعض العقول التي لم تتجاوز وضعها الطبقي ذهنيا بأية صورة من الصور فحاولت عبثا تأصيل هذه الاتجاهات المستوردة من مرحلة انحلال الغرب .

كاتبان فقط من الاجيال السابقة علينا ، هما اللذان حاولا صنع شيء جديد : سلامة موسى حاول اكتشاف الطريق المصري الى الاشتراكية وتوفيق الحكيم حاول ترميم البناء الفكري للبرجوازية من فضلات ثورتها القديمة ، حين كانت الدعوة المصرية تجسيدا آمينا لاحدى مراحل الثورة في تاريخنا الحديث . ولهذا السبب جاء كتابه « التعادلية » اقرب ما يكون الى النداء الاخير للروح الثورية القديمة للطبقة المتوسطة ، حتى تستطيع أن تواكب الركب الصاعد الى الاشتراكية . كما جاء هذا الكتاب مجموعة من الخواطر المبعثرة حول الانسان والحرية والفن والعدالة وما اليها ، ولكنه لم يتحول قط الى « مذهب » او « فلسفة » الا بالمعنى المجازي للكلمة . لا لان الحكيم لا يستطيع أو لا يملك القدرة لان يبنى مذهباً في الفكر ، وانما لان الاشتراكية كنظام عالمي قد وضعت العالم أمام حالة كيفية جديدة لم يعد معها من الممكن « خلق » مذاهب جديدة ، وانما يمكن ايجاد وجهات نظر جديدة ومتفرعة عن المذهب الاصلي . سواء في ذلك وجهات النظر المتفرعة عن الاتجاه الاشتراكي في الفكر الحديث ، وهو الاتجاه المعبر عن فكر الطبقات الكادحة . أو وجهات النظر المتفرعة عن فلسفات البرجوازية عبر تاريخها الطويل .

والحكيم كما قلت مرارا هو احد ابناء الثورة الوطنية الديمقراطية ، ولكنه ايضا لم ينتكس مع انعكاسه رواد جيل الثورة . واصبح كما يقول لويس عوض رمزا للجسر القائم بين ثورتين أو ازدهارين عظيمين . وهو لكي يكون جسرا عظيما ، لا بد له من أن يتفادى أسباب النكسة التي اطاحت بالعمالقة عن صدارة الركب الثوري المتقدم . ومن هنا تنقسم محاولاته الفكرية اول ما تنقسم بالاجتهاد الشديد والعرق الغزير الذي يتصبب باردا على جبين راهب الفكر .

وأود الآن أن أعود الى نقطة ابتداء هي أن الحكيم لا ينشئ مذهباً فسي

الفكر المصري ، وانما هو يستخدم هذا التعبير على سبيل المجاز . فثمة عنصران رئيسيان ينبغي التوقف عندهما وتوضيحهما قبل أن نتوغل في أدغال الحكيم الفكرية . العنصر الاول هو « معنى الفرض » النظري أو الفلسفي عند توفيق الحكيم . فهو يفترض أن الانسان كائن « متعادل » ماديا وروحيا ، وأنه يشترك مع كل الكائنات التي تحملها هذه الارض المتعادلة . ومن كلمة « المتعادل » هذه يفترض توازنا ثابتا غير متخلخل — في الأحوال العادية — بين كافة مجالات الحياة ، وفي مختلف مستوياتها .

والحق أن الحكيم بوضعه كلتا يديه على ثنائيات المجتمع والطبيعة كان قد عرف أول الطريق الى تفكير علمي صحيح في مجال المعرفة الانسانية . فقد أمست تناقضات المجتمع والطبيعة منذ هيروقليطس في الفلسفة اليونانية حقيقة أولية ينطلق منها كل فيلسوف جاد ، الى أن أمسكت بها الفلسفة الالمانية على يدي هيجل فماركس . ولكن الحكيم في الوقت الذي وقف فيه مع بداية الطريق الصحيح كان قد بدأ المسير في منعطف مسدود من منعطفات هذه الطريق . ذلك المنعطف الذي يترأى لنا من « التبسيط المذهل » لفكرة التناقض ، للدرجة التي لا يلتقط معها سوى القشور السطحية المبكرة كالليل والنهار في الطبيعة والخير والشر في الاخلاق والرجل والمرأة في الانسان ، الى غير ذلك من « الثنائيات » كما دعوتها منذ قليل ، رافضا تسميتها بالتناقضات . والجانب الآخر من القشرة السطحية هو الحركة البطيئة التي تقرب من الالية أحيانا والسكون الحقيقي أحيانا أخرى ، لهذه السلسلة « المنطقية » من الثنائيات .

هذا على الرغم من أن الفلسفة قطعت شوطا بعيدا في تصور التناقضات وحركتها في المجتمع والطبيعة . فليست التناقضات قاصرة على المشاهد المبكرة من الكون ، ولكنها تصل الى أدق عناصره وجزئياته وذراته . وهي تمضي في حركة جدلية أبدية الصراع تمضي به من البساطة الى التركيب الى الأكثر تركيبا ، وتتحوّل به من الكم الى الكيف الى الكم من جديد ، الى الكيف في مستوى جديد ، ومن العام الى الخاص الى الأكثر خصوصية . وهكذا يحدث التقدم في جوهره العميق ، سواء في الظواهر الطبيعية أو في الظواهر الاجتماعية .

فالفرض النظري اذن بأن الكون « متعادل » هو فرض لا أساس له في أرض المعرفة الانسانية التي تجاوزت المفهوم الثنائي الى مفهوم التناقض ، كما تجاوزت الكون الى الحركة .

أما العنصر الآخر ، وهو البناء المنطقي للبحث ، فاننا نتعرف عليه من

التقاط الحكيم لمجموعة من الظواهر والحكم عليها بقانون التعادل المفترض . وبالرغم من فساد الفرض النظري وعدم صحته علميا ، فإننا سنمضي مع هذه الظواهر التي طبق عليها «القانون» حتى نكتشف فساده للمرة الثانية عند التطبيق .

يقول الحكيم أن ثمة اختلالا هذه الايام في صميم العصر . فالقلق السائد على الاجيال المعاصرة مبعثه هذا الاضطراب في ميزان التعادل بين العقل والقلب ، بين الفكر والايمان (٢٦) فأزمة الانسان في هذا العصر هي عندي نتيجة اختلال في تركيبه التعادلي .

والانسان عند الحكيم — وفقا لفكرة التعادلة — حر في اتجاهه حتى تتدخل في امره قوى خارجية يسميها أحيانا القوى الالهية « حرية الارادة في الانسان عندي اذن مقيدة شأنها في ذلك شأن حرية الحركة في المادة » (ص ٣٩) . ويقفز الى التساؤل : وهنا ينبغي أن نسأل العقل والعلم هذا السؤال المعضل : ما هي هذه القوى الخارجية ؟ ويستعير من الوجودية تعبير « المسؤولية والحرية » ولكن بمعنى مختلف عن معنيهما في الفكر الوجودي . فالخير والشر هما الموجب والسالب في كهرياء العلاقات البشرية ، والخير والشر في رأيه لا شأن لهما بالانسان الفرد ولا وجود لهما الا بالمجتمع (٤٩) . وليست السجون هي العلاج « التعادلي » للبشر ، وانما « اداء الخير للمجتمع » هو هذا العلاج المثمر ، وعلى هذا الوضع يجب أن تلغى السجون ، ويقام بدلا منها مصانع وأدوات انتاج (ص ٥٦) . ووجود الخير والشر يؤدي الى وجود الضمير . فالضمير عند الفرد هو الاحساس الذاتي بالذنب أو هو شعور الذات بشر لحق الغير لم يقدم عنه حساب . والضمير عند المجتمع يولد شعورا مماثلا بأن عدلا ما نحو الغير لم يتحقق « وهنا تقوم الثورات الاجتماعية لتصحيح الوضع وتعيد حالة التعادل التي تسمى العدالة أو العدل الاجتماعي » (ص ٦١) فلما استطاع الشعب في العصور الحديثة أن يحكم نفسه بنفسه انشطرت قوته نفسها الى قوى مختلفة في صورة أحزاب تتوازن وتتعاقل كي تحتفظ بوجودها الضروري للتعبير عن ارادة من تمثلهم من طوائف الشعب . فإذا تغلبت طائفة في النهاية وابتلعت كل ما عداها من الطوائف والطبقات واتحدت في قوة واحدة تشمل الدولة كلها فان هذه القوة أيضا لا تلبث أن تولد قوة أخرى خفية تعارضها وتجاهد في الظهور . وقد تخفق وتكبث وتهزم وتخفق ولكنها لا بد يوما أن توجد . لان قانون التعادل الذي نرى مظهره في الشهييق والزفير هو الذي يعمل هنا أيضا ونرى مظهره في وجود « حركة توازن حركة

.. لان هذا هو شرط الحياة » (ص ٦٢) . من هنا كان العرض والطلب هو القانون التعادلي في مجال الاقتصاد كما أن قانون رد الفعل ، والتعويض ، هما المحركان لجهاز التعادل . فثمة العمل التي تمثل «التنفيذ» تخشى وتكره دائما قوة الفكر التي تمثل « النقد والتوجيه » وإذا ما تحول الفكر السياسي الى عمل سياسي « منظم في حزب » فقد جوهره « الحرية » وتحول الى نقيضه الذي لا سبيل الى اللقاء معه : « العمل » . ويحذرنا الحكيم تحذيرا مطولا من أن نفهم كلامه على غير النحو الذي يقصده فيقول « لا .. استقلال الفكر شيء والانعزال شيء آخر . المنعزل لا يتأثر ولا يؤثر ، فهو شيء غير كائن بالنسبة الى الغير أي المجتمع . والفكر الذي ينعزل عن العمل شأنه شأن الفكر الذي يبتلع العمل ، كلاهما لا وجود له . انما المقصود باستقلال الفكر هو أن يكون له كيان خاص وارادة خاصة في مواجهة العمل ، حتى يستطيع أن يتأثر به ويؤثر فيه » (ص ٧٥) ولعل اختلال التعادل بين قوة الفكر وقوة العمل هو محور المسألة البشرية في العصر الحديث (ص ٧٩) . هكذا التعادلية في الفن : فالحرية هي نبع الفن ، وإذا كان الوجه الاول للفن هو التعبير ، فالوجه الآخر هو التفسير « وتفسير حياة شعب معناه اتخاذ رأي معين تجاه هذا الشعب » (ص ١٠٣) واذن فهناك التزام في التفسير ، وليس هناك التزام في التعبير . واختلال التعادل بينهما اما أن يؤدي الى الفن للفن أو الى الواقعية الاشتراكية . الفن للفن ابتلاع الشكل للمضمون ، والواقعية الاشتراكية ابتلاع المضمون للشكل .

ويختتم توفيق الحكيم كتابه عن « التعادلية » بقوله : ان مسؤولية المفكر الحر الحقيقية انما هي أمام نفسه وحدها لا أمام حزب من الاحزاب ولا حاكم من الحكام . وان المفكر الذي يترك مكانه لينضوي تحت لواء سلطة العمل الممثل في حزب أو حاكم هو مفكر هارب من رسالته ، وان هذا الهروب الى معسكر السلطة والحاكمين هو الذي جرد الفكر من سلطانه ، وجعل منه تابعا لا متبوعا « ولم يخطر في بالي قط أن أعزل الفكر عن أي نشاط سياسي أو اجتماعي . فالعزلة التي دعوت اليها هي العزلة عن السياسيين لا عن السياسة ، وعن الاحزاب لا عن المجتمع . فالفكر في كل ألوانه من أدب وقصص وغن يجب في نظري أن يعنى بكل ما يجري في مجتمعه وعصره من شؤون السياسة والاجتماع . لانه ما دام يعنى بالبشرية ، وما دامت البشرية متصلة بالسياسة والمجتمع ، فلا بد للمفكر أو الاديب أو الفنان أن يعيش عصره كله ومجتمعه كله بما فيها من شؤون سياسية واجتماعية » .. (ص ١١٤) .

ان الملاحظة الاولى على عنصر « البناء المنطقي للبحث » في كتاب التعادلية ، هو التعميم . ولعله احد عناصر « تجربة الذهن » التي عاثها راهب الفكر المعتزل في البرج العاجي . هذا التعميم يجعل من كلمة « العقل » أو « القلب » التي يستخدمها الحكيم شيئا بلا معنى أو بلا دلالة اجتماعية . ذلك ان العقل الانساني له اطاره التاريخي الذي لا يعرف الا به . فالعقل البدائي يختلف عن العقل العبودي عن العقل الاقطاعي عن العقل البرجوازي عن العقل الاشتراكي . وبالرغم من أن هذا التقسيم نفسه لا يخلو من التعميم ، الا أنه تعميم من أجل التقريب الواقعي لا من أجل الفكرة المطلقة . فالعقل عند الحكيم تركيب ميتافيزيقي مطلق ، وكذلك العلم . بل ان العلم عنده هو المستوى الفيزيقي أو التكنولوجي فحسب . أما العلم الاجتماعي ، فليس له شأن عند الحكيم ، ذلك ان عملية التصنيف لا يقيها على أساس الاتصال والتفاعل بل على أساس الانفصال والتجاوز . وهذا هو جوهر الفكرة التعادلية التي تقوم على التناقض الشكلي المحض ، فتصبح حركتها أقرب الى السكون أو أقرب الى الدورة الالية الميكانيكية . التاريخ يعيد نفسه ، وكل شيء اذن يعيد نفسه ، وبالتالي فلا تغير حقيقي هناك . فكل شيء يأخذ مكانه الان سوف يأخذ نفس المكان غدا ، وليست الحركة داخل الزمان حركة حلزونية أو لولبية ، ولكنها حركة دائرية منتظمة تعيد كل شيء الى مكانه المقدر له منذ البدء . وهذا هو الثبات الاعظم ، أو السكون الابدي . بل هذه هي نقطة الانطلاق الغيبية في تفكير الحكيم التي افترضت جمود الواقع مضمونا ، وتحوله شكلا ، وهو تفكير طبيعي لابن الطبقة المتوسطة التي تفترض بدورها خلودها فوق عرش السلطة .

فالمصورة المطلقة من قيود الزمان والمكان ، للعقل والعلم ، هي التي توالتت فيما بعد وافرخت الفصل المتعسف بين العقل والقلب ، أو بين الفكر والعمل ، أو بين الالتزام والحرية . فالعقل المطلق يدور ملكيا مع القلب دورة أهلية أو ثورة اجتماعية . فكل منها له « منطقة حرام » يمنع على الآخر منقطعة ، اذا اصابها الخل دعوانه كسوغا أو خسوغا ، مذبذبة فاضلة أو حربا تجاوزها ، تماما كدوائر الحرية عند توما الاكويني التي تتلاصق ببعضها البعض ، ولكنها لا تتداخل فيما بينها على الإطلاق . هو التصور السكوني للعالم ، للزمان والمكان والانسان . فالعاطفة البشرية هي الانفعال الذاتي لوجودان الفرد منذ بدء الخليقة ، والعقل الانساني هو الادراك الذهني لتفكير الفرد منذ بداية التاريخ . وهكذا لا يتغير سوى الشكل من المجتمع العبودي الى المجتمع الحديث ، أما الجوهر أو المضمون الانساني فثابت خالد ثبوت

القوى الخارجية التي أودعته طينة البشر وخلودها . والشكل البشري هو الجسد ، والمضمون هو الروح ، الاول مصيره الى زوال الشكل ، والاخر مصيره الى خلود الجوهر وتوحده مع الينبوع الاسمى . هكذا تنتهي التعادلية الى احد الالوان الاخلاقية المفرطة في المثالية ، تكاد تلامس « الوجد الصوفي » الذي سبق أن لامسناه في الثالث : مصر والحرية والفن . بل أكاد أقول ان الجانب « المطلق » في هذه العناصر الثلاثة ، قد تجمع وتوحد وتبلور في مطلق واحد دعاه الحكيم خطأ بالتعادلية ، وكان الاجدر به ان يدعوه بالسكونية .

وهكذا تؤدي « الثنائيات » الى الطرف الاقصى المقابل لصراع المتناقضات . . . الثنائيات تؤدي الى الانفصال والثباتية والسكون ، والمتناقضات تتصارع وتتفاعل وتلتحم ببعضها البعض في حركة دائبة مستمرة تؤدي الى تغير الظاهرة شكلا ومضمونا . ومهما كان خطأ هيجل نادحا عندما تصور الفكر سابقا على الواقع ، فانه سيبقى له الفضل العظيم في ريادته للفكرة الجدلية العميقة في اطارها المثالي . فقد تصور حقا ، الفكر سابقا على الواقع ، ولكن متحققا فيه . وما كان يمكن أن يتم ذلك في فلسفة هيجل الا عن طريق صراع المتناقضات التي تؤدي الى « تركيب » يختلف كما وكيفما عن شكل الظاهرة ومضمونها في الصورة السابقة على المستوى الجديد من الصراع . من هنا كان الكشف العظيم لماركس أن وضع الفكرة الهيجلية عن الجدل في اطارها المادي فجعل الواقع سابقا على الفكرة ومصدرا لها .

ومنذ هيرقليطس الى ماركس ، مر الجدل بتطورات عديدة في محاذاة التطور الحضاري للمجتمع الانساني . . لم يستلهم منها الحكيم سوى المعنى القريب والمباشر لفكرة التناقض ، التي ما عنت عنده سوى الازدواج والثنائية . وهذا يوضح حقيقة هامة ، هي أن تعادلية الحكيم ليست استيرادا غريبا محضا وبعبارة أدق ليست تقليدا آليا ومحاكاة حرفية لاحدى الفلسفات البرجوازية في الغرب . انه قد يقتطف زهرة من هنا وشوكة من هناك ، ولكنه يغرس هذه وتلك في تربة تكوينه الذاتي والموضوعي ، فتثمر شيئا جديدا لا علاقة له الا بالفاظ العقل والعلم والديموقراطية والالتزام ، وما اليها .

وكذلك فانه استبعد تأثير الحكيم بأي من تيارات الفكر المصري الحديث التي تبلورت الى حد ما في اصول غربية كالوجودية والوضعية المنطقية والماركسية . وفي هذه النقطة بالتحديد تتجلى فكرة الحكيم بشأن ايجاد فلسفة أصيلة مستمدة من كياننا الروحي ، اي فلسفة مصرية . وقد غاب عن ذهنه تماما أن امكانية ايجاد مثل هذه الفلسفة يقرب من المستحيل ، على العكس من

امكانية تحقيقها في الادب والفن ، بل ربما كان شجاع الحكيم في تصوير الفكرة المصرية ادبا وفنا ، هو الذي قاده الى محاولة تصويرها بناء نظريا او فلسفيا . لقد غاب عنه بالتأكيد ان ارتباط الفلسفة بالعلم في العصر الحديث ، يجعل من العسير على حضارة متخلفة نسبيا عن حضارة العلم أن تثبت فلسفة جديدة . فالعلم يحتم على الفلسفة أن تتجاوز النظرة المحلية الى الاشياء ، الى النظرة العالمية . والعلم يقول ان النظرة العالمية الشاملة في عصرنا هي الاشتراكية التي توطدت دعائمها النظرية بالفعل . وليس امام الشعوب المتعطشة حديثا الا الاجتهاد الخصب المثمر في اكتشاف طريقها الخاص الى الاشتراكية . هذا اذا كان المفكر قد اربط تاريخيا ونضاليا بالفكر الاشتراكي ، اما توفيق الحكيم فقد تبنى تفكير الطبقة المتوسطة بشكل عام . أي ليس كما هو متحقق بالفعل في فلسفات البرجوازية الغربية ، وليس كما هو منقول الى الفكر البرجوازي المصري . وانما هو قد جمع بعض الجوهريات الثابتة في الفكر البرجوازي كفكرة الديمقراطية وفكرة العقل وفكرة الاخلاق . . ثم أضاف اليها تأملاته الذاتية القريبة من مستوى « الفن » منها الى البحث الفلسفي المجرد ، فجاءت التعادلية مجموعة من الخواطر التي سبق أن طالعناها مبعثرة ، وأضحت الان على درجة ما من التبلور .

فعندما نقول ان « التعادلية » هي احدى ثمار الطبقة المتوسطة ، يجب أن نتحذر كثيرا ونحن نقرر هذا الحكم (١) . فالتعادلية من زاوية أخرى هي احدى ثمار توفيق الحكيم نفسه .

هي احدى ثمار الطبقة المتوسطة بمعنى ان التعميم كعمود فقري لوجهة نظر ما ، يقود بالضرورة الى ثبات الوضع القائم اجتماعيا وان اختلفت « أشكاله » السياسية الممثلة في الاحزاب . وهي ايضا احدى ثمار الطبقة المتوسطة بمعنى ان « الاخلاق » كسلوك بشري تتعلق بمجموعة من القيم المجردة عن العلاقات الاجتماعية والواقعية .

ولكنها ايضا تعبير أمين عن تجربة الذهن في حياة راهب الفكر . . فالتناقض منده بين الفكر والعمل ، هو النتاج الطبيعي لتجربة الذهن والمنطلق السكوني في مجال الفكر . فلو أن منطلق الحكيم هو التصور الجدلي لعلاقة المعرفة بالواقع ، سواء كان هذا التصور ماديا أو مثاليا ، لكان التناقض بين الفكر والعمل قابلا للحل . ولكن الحياة الفكرية داخل اطار تجربة الذهن

١ - راجع : ماذا يبقى منهم للتاريخ - صلاح عبد الصبور . (ص ١٢٣) .

والمنطلق السكوني يقيم حاجزا أبديا بين الفكر والعمل . التصور الجدلي لعلاقة المعرفة بالواقع يغني المعرفة بالواقع فيضيف إليها تراكمات التجربة العقلية التي تؤدي بدورها في المدى البعيد الى تغير كيفي أكيد في مستوى المعرفة . كذلك يحدث العكس في نفس اللحظة فيفتني الواقع الخام بالمعرفة الواعية ويحدث التزاوج الخصب المثمر بينهما ، فتتعدد أبعاد الواقع وتزيد جوانبه الايجابية وتقل الجوانب السلبية . وهذا هو الفهم العلمي الدقيق لمعنى الارادة الانسانية ، فليست الحرية الا الوعي بقوانين الضرورة المضرة في الطبيعة والمجتمع . ولما كان الوعي عنصرا انسانيا متطورا ، كانت ارادة الانسان ذات الفعالية الحقيقية هي الوضات المشعة من التحام الفكر بالواقع ، لا باستقلال كل منهما عن الآخر . وليست الاحزاب وكافة أشكال النضال الاقتصادي والاجتماعي والسياسي الا مواد اللحام أو هزات الوصل بين الفكر والعمل . واكاد أقول أن التنظيم السياسي هو أحد أشكال الفكر ، وبالتالي فهو سلاح في يد المفكر لا قنبلة تهدده بالانفجار والتلاشي كما تصور الحكيم .

كذلك علاقة الشكل بالمضمون في الادب والفن ، فليس الفصل التام بينهما الا وليدا للتصور الارسطي القديم لمعنى الادب . هذا المعنى الذي تسلط على فلسفات الجمال قرونا طويلة وما يزال يلقي ظلاله على عصرنا الى الان . بل لقد بلغت نسطوة ارسطو ومفهومه الشكلي أن بدأت بعض الفلسفات المعادية في جوهرها لارسطو ، تغير من جلدتها بحيث لا تتلاءم معه شكلا ، ولكنها تنتهي الى الاتفاق الجوهرى معه مضمونا .

والحق أن الشكل في الادب ليس هو الاناء والمضمون هو الماء بداخله ، كما أنه ليس بالهيكل العظمي والمضمون هو اللحم الذي يكسوه والدماء التي تسري في شرايينه تمدده بالحياة . فالشكل والمضمون تعبيرات مجازية يجب ان نتخلص منها سريعا ، لان اجيالا جديدة بازغة ينبغي عليها أن تنشأ في جو مطهر من رواسب المفاهيم الشكلية ، فالعمل الادبي هو مجموعة من العناصر النفسية والاجتماعية والتاريخية والذهنية ، تشابكت فيما بينها على نحو غاية في التعقيد . وبالتالي قد يكون الشكل بمعناه القديم عنصرا جوهريا من عناصر المضمون ، والعكس صحيح أيضا . ومن ثم تصبح جميع العناصر في تفاعل دائم مستمر يغير من هيكل المستوى الفني والمعرفة الفنية في كل لحظة بحيث لا يبقى على شكل بمفرده ولا مضمون بمفرده يمكن الحكم على أحدهما بابتلاع الآخر كما تصور الحكيم . فالفن للفن ليست ابتلاعا شكليا للمضمون ، وانما هي في ذاتها مضمون فني . والواقعية الاشتراكية ليست

ثورة المعتزل

ابتلاعا مضمونيا للشكل ، وانما هي في ذاتها شكل من اشكال المعرفة . هذا التداخل العميق والمعتد بين الشكل والمضمون لا يعني الا شيئا واحدا هو فساد الفكرة الارسطية المتسللة الينا عبر العصور .

وكذلك الحرية والالتزام ، فما دام المفهوم العلمي للحرية هو الوعي بالقوانين المضرة في الكون ، فان الالتزام حينئذ بهذه القوانين يصبح أمرا شبه محتم لا سبيل الى الخلاص منها الا بالاحلام الميتافيزيقية أو الجنون أو الانتحار . وما دام المفهوم التاريخي للحرية يمتضي في خط مواز للتقدم الانساني ، فلا سبيل أمام الكاتب الحر الا أن يلتزم بخطوات هذا التقدم أو يتخلف عن الركب مولولا على أمجاد الماضي ، فثمة « وحدة نسيج » من الالتزام والحرية ، لا علاقة لها بالعصر الحديث ومذاهبه ومؤسساته الحزبية . كل ما يمكن أن يضيفه عصرنا هو المزيد من الوعي ، وبالتالي المزيد من الحرية . حينذاك لا تتجسد الحرية في برج من العاج يعتزل فيه راهب الفكر بعيدا عن « الغوغاء » أو « الدهماء » أو « الرماع » فتلك هي التسميات الحقيقية التي يجب أن تحل مكان الاقتعة التي دعاها الحكيم بالاحزاب والمنظمات السياسية .

هذه الملاحظات كلها تنضوي تحت لواء ما أسميه بالتعميم في تفكير توفيق الحكيم . بقي الجانب الآخر الذي أسميته بالنظرة الاخلاقية . هي النظرة التي تتولد نتيجة تراكمات كمية للقيم الاخلاقية على طول الزمن . ترفض هذه النظرة التصنيف التاريخي للقيم كعلاقة اجتماعية قابلة للتطور من عصر الى آخر وفق مجالات النظام الاجتماعي . فليست « الاخلاق » قيما مطلقة نهائية ، ولكنها تتلون بالوان النبات الاجتماعي سواء كان طبقة أو فئة ، أو أفرادا ، وسواء كانت الارض الاجتماعية ، هي مزرعة الاقطاعي أو مصنع البرجوازي .

ان غياب معنى الجدل عن تعادلية الحكيم أحالها الى سكونية غامضة لا تقدم حولا واقعية من جانب « الفكر » المصري الى « العمل » الثوري . واعتقد مخلصا أن الحكيم قد تعسف مع نفسه حين تصور هذه « الفكرة التعادلية » هي محور أعماله الفنية . ولعل الانصاف يقتضي أن نكتشف الافكار المحورية في هذه الاعمال ، ولكن هذا الانصاف أيضا يقتضي أن نكتشف ظلال هذه « الفكرة » على تطبيقات الحكيم لها في الواقع العملي المباشر .

الفصل الخامس المفكر السياسي

تقع اهم كتابات الحكيم السياسية « تاريخيا » في اكبر الفترات حرجا من تاريخ مصر الحديث ، اذ هي تبدأ قبيل الحرب الاخيرة مباشرة (١٩٣٨) وتكاد تنتهي عام ١٩٤٨ أي قبل الثورة بأربع سنوات تقريبا . ومعنى ذلك أن عشر سنوات كاملة ، مرت بها مصر والعالم بأحداث جسام كان توغيسق الحكيم خلالها كاتباً دؤوبا على متابعة هذه الاحداث متابعة عملية مباشرة . فبالرغم من أنه لم ينضو تحت لواء حزب من الاحزاب ، الا أنه كان أكثر نشاطا من كتاب هذه الاحزاب الذين احترقوا الكتابة السياسية بينما كان الادب احدى هواياتهم .

وكانت أولى المشكلات التي صادفت الحكيم عند عودته من أوروبا هو « النظام السياسي » أو شجرة الحكم كما أسماها في مجموعة الاحاديث التي نشرها عام ١٩٣٨ ، فهو نائر على النظام البرلماني في مصر ويسميه الاداة الصالحة لتخريج الحكام غير الصالحين . على أن نقده العنيف للنظام النيابي لا يعني أنه يطالب بالغائه ، فزوال هذا النظام من عالمنا — يقول الحكيم — يفضي الى مشكلات لا حل لها ، لان هذا النظام ليس تدبيرا معتسفا فرضته ارادة معينة في وقت معين وانما هو نتيجة طبيعية لتطور فكرة السلطة الشرعية منذ فجر التاريخ (ص ١٦٠١٥٧ من شجرة الحكم) .

ويصور رئيس الوزراء في أحد فصوله الحوارية كأمر ناه يعين ويفصل ويحيل الى المعاش ويعطي وينع ويطلق اليد في الميزانية والمصاريف السرية ويتزاحم حوله ذباب المحاسيب والمقربين ، حتى اذا ما استقال أو اقبل تخاطفته مجالس ادارة الشركات (ص ٣٢ ، ٣٣) ولا بأس من انشاء بعض المطاعم للفقراء وان لم يكن المغرض منها اطعام الفقراء (ص ٣٨) ويردد أحد أصحاب

المعالي في نفس الفصل الذي أقامه الحكيم في الاخرة « الشوك هو المسؤولية ، وفاكهة الحكم كما ذقناها في مصر لم يكن لها شوك ولا نوى بل كانت سهلة المأخذ سائغة المأكل » (ص ٤٢) .

وينفض يده من عملية « الانتخاب » كمظهر ديموقراطي في البلدان المتحضرة فهو يذكر قول هتلر : قد يكون من الايسر أن نأمل رؤية جمل يمر من ثقب ابرة على أن نأمل في رؤية رجل عظيم يكتشف عن طريق انتخاب الجماهير . فإرد صاحب المعالي كما تصوره الحكيم : هذا قول يجوز في ألمانيا وأوروبا أما في مصر فمن قال أن الشعب أو الجماهير تنتخب أحدا (ص ٤٥) فالمسألة بسيطة : جمع الاصوات وجمع الدودة ان هما الا عملية واحدة في أرض مصر (ص ٤٦) ويصوغ الحكيم مدى الضلال الذي يفرق فيه الشعب للدرجة التي معها تنطلي عليه الخدعة ، فيقيم التماثيل لأولئك الذين سلّوه كل شيء باسم الديموقراطية (ص ٤٨) لأن الناس في مصر — وكان اليأس بدأ يعرف طريقه الى قلب الحكيم — هم قصيرو النظر « ولن يروا المبادئ الا اذا ارتفعت فوق الكراسي » (ص ٥٥) .

وما أن يستولي عليه اليأس تماما حتى يفرض تناقضا ضخما بين المبادئ والسلطة ، فيجعل الزعيم (في فصل حوارى آخر يستلهم فيه شخصية سعد زغلول) يقول : ان غلطتنا الكبرى هي قبولنا الحكم فمبقرتنا الحقيقية كانت خارج الحكم (ص ٥٨) وسقانا المريدون والمفرضون خمر الغرور باسم كلمة « الاغلبية المطلقة » فكندا ننزلق الى نوع من حكم الطغيان ، لا يمكن أن نقره مبادئنا ولا ماضيها الديموقراطي النزيه (ص ٥٩) .

تلك هي أهم آراء الحكيم السياسية التي بلورها في فصول تمثيلية نشرت لأول مرة عام ١٩٣٨ ثم نشرت بعد ذلك بين دفعتي كتاب . وهي آراء أقرب الى الانطباعات السريعة لذلك الفنان القادم من أوروبا يحمل في مخيلته صورا لامعة لمعنى الديموقراطية والعمل السياسي ، صورا هي في الأغلب نتاج المزاوجة بين التراث الديموقراطي المغربي كما تحكيه الكتب ، والتراث الحضاري كما تزويه المتاحف . ولم تخرج حياة الحكيم في باريس عن هذا الاطار « الثقافي » في معظمه ، والابتعاد التام عن خضم الحياة السياسية الحقيقية التي واجهب ذروة الازمة في أتون الحرب العالمية الاولى . فقد آذنت نهاية القرن التاسع عشر بنهاية « العصر الذهبي » للرأسمالية بمضمونها الديموقراطي واقتصادها الحر ، وبدأت عصرا جديدا هو عصر الاستعمار بعد أن بلغت تراكمات التركيز والتركز بالاحتكارات ، مرحلة كيفية جديدة تقف حائلا صلبا ضد الديموقراطية والاقتصاد

الحر . وقد عبرت المرحلة الجديدة عن نفسها تعبيرا مباشرا في النازية والفاشية اللتين ظهرتتا في مجال السياسة الدولية كتتويج أصيل لنهاية العالم « الحر » وبداية الدكتاتورية العسكرية والعنصرية كوجه آخر للعملة الاستعمارية .

ولقد كان الاستعمار أحد العناصر الرئيسية التي أسهمت في زيادة حدة تخلفنا الحضاري وغياب التقاليد الديمقراطية عن أسلوب الحكم في بلادنا . وهذه هي النقطة الخطيرة التي لم يتنبه اليها الحكيم الا في صورة انطباعات عاجلة تناولت القشرة الخارجية في حياتنا السياسية دون التوغل في جذور هذه « الشكلية » لدولاب الحكم النيابي عندنا . فالتناقض بين المبادئ والسلطة ، وبين السلطة والمسؤولية ، وبين المسؤولية والشعب ، كلها وليدة تاريخ طويل من العبودية في مختلف صورها السياسية والاقتصادية والاجتماعية . هذه العبودية التي تبدت في تخلف حضاري رهيب ، وانعدام التقاليد الديمقراطية في أسلوب الحكم . فليس الفرق الكائن بيننا وبين الغرب في ذلك الوقت ، فرقا شكليا بين الصورة الحضارية اللامعة التي عاشها الحكيم في باريس ، والصورة الشائثة التي استقبلته في مصر كما يذهب البعض (١) . لقد كان الفرق فرقا حضاريا كاملا بين حضارة القاهرة وحضارة مقهورة . وفي ظل الحضارة المقهورة تفرخ أبشع الانظمة الرجعية العفنة التي لم ير الحكيم في شبابه الباكر سوى طلائها السطحي وقشرتها الخارجية ، فالنظام الدستوري الذي أعقب ثورة ١٩١٩ كان كسبا تقديما لا شك فيه ، ولكن الهيمنة الاستعمارية للاحتلال البريطاني ، والسطوة الاستبدادية للرجعية المحلية ممثلة في العرش وكبار الملاك . . دأبت هذه القوة مجتمعة على سرقة واغتصاب مكاسب الشعب الديمقراطية . فابتلينا حينما بزيور وحينما آخر بمحمد محمود وحينما ثالثا باسماعيل صدقي ، الى آخر هذه القائمة التي فرغت دستور ١٩٢١ من محتواه الديمقراطي ، وحاولت الانقلاب الدستوري عام ١٩٣٠ وبين التاريخين كان البرلمان يفلق يوم افتتاحه ، وتظل البلاد بغير دستور ثلاث سنوات متتالية ، وتعطل عشرات الصحف وتلقى مئات الاجتماعات وتضرب الاف المظاهرات بالرصاص . لقد كان هؤلاء الحكام الذين سخر منهم الحكيم من الد أعداء الديمقراطية ، فلم تكن الديمقراطية الا ضحية يعتدى عليها ، كما لم تكن جماهير الشعب المصري الا ضحية اخرى . . غير أن نضال هذا الشعب لم يتوقف لحظة واحدة عن احراز المكاسب الثورية وان ظلت في مستوى التراكبات

الكمية التي لم ترتفع الى مستوى التغير الكيفي الا في لحظات الانفجارات المتوالية التي لم تنقطع على طول تاريخنا الحديث .

ولعل اهتزاز ثقة الحكيم في الديمقراطية من ناحية ، وفي الشعب المصري من ناحية اخرى هو انه قد عاش عمره في نطاق « تجربة الذهن » التي تشاهد معالم الحضارة الغربية في قمتها الفكرية والفنية ، ثم تشاهد ملامح حضارتنا في حضيضها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي ، ثم يعقد مقارنته الظالة التي تقوم اساسا على الاطلاق والتعميم دون التحليل والتفصيل . وقد وصفت مقارنته بالظلم ، لان هجومه العنيف على النظام البرلماني والاحزاب السياسية ، كادت تغفل سهامه الحادة لتصيب الديمقراطية نفسها ، واكثر الاحزاب قريبا من الشعب ، ومن هنا لم تجيء تلك الفصول التمثيلية التي نشرها الحكيم عام ١٩٣٨ بالثمار الايجابية المرجوة من قلب شاب وطني متحمس لرتقي بلاده كتوفيق الحكيم . وربما كان من المفيد القول بأن كتابات الحكيم النظرية بشكل عام ، وكتاباته السياسية بشكل خاص ، تتميز بالعموميات الشديدة فتناقش الهياكل المجردة من اللحم والدم ، وتعتمد على الابنية الهندسية بأشكالها المتوازية أو المتناظرة أو المتناقضة . هذا المنهج السهل يؤدي بدوره الى نتائج سهلة ، غير أن مقدماته « العامة » لا تتدبر التعاريج والمنعطفات التي لا تخضع للمنطق الشكلي في الفكر السياسي ، كما أنها لا تنقصى الخفايا المستترة في جوف الحركة الاجتماعية والتي لا تتضح لمن يراها من الخارج . وهذه كلها من نواتج تجربة الذهن التي عاشها الحكيم في برج العاجي . وتلك احدى نتائج ثورة المعتزل في صورتها السلبية . فهو قد يرى انه يقف فكريا في صف واحد مع مبادئ حزب الوفد ، ولكنه يقشعر اذا ما اعتلى الوفد عرش السلطة . ذلك أنه لا يتصور الفكر في مجال التحقيق الا شيئا ملوثا بالمطامع والاهواء والرغبة في التسلط . أما الفكر المجرد عن شبح السلطة ، فهو الفكر الحقيقي الاصيل . اذن فلا مجال لالتحام الفكر بالواقع ، وانما يمضي كل منهما في دورة آلية مستقلة عن الآخر . ويتحول الفكر الى أحلام تقترب من بناء المدينة الفاصلة في أحسن الاحوال ، ولا يصل مداه الى دائرة العمل من أجل تحقيقه .

لهذا السبب تصاحب فكرة الدورات المنفصلة لتوفيق الحكيم (١٩٤١) في كتابه « سلطان الظلام » حين يضع يده على احدى مصائب القرن العشرين : الحرب العالمية الثانية ، فيقول أن كنيسة العلم الحديث بكرادلتها الراسماليين تفتتح أبوابها على جهنم الغرائز الاولى « نعم . . نحن في نهاية الدائرة . . أسوف ندور دورة أخرى من جديد ؟ » (ص ٢٧) ويبدو أن هذه الحرب بالذات كان

لها اكبر الاثر في موقف الحكيم السياسي ، ولا بد لي من أن أقتطع هذا النص المطول الذي يشير فيه الى هذه الحرب قائلا : « تلك هي أعنف صدمة هزت نفسي في السنوات القلائل التي تلت الحرب الكبرى الاخرى . . لقد كنت ممن يؤمنون باطراد التقدم الانساني . . لقد كنت اتابع وقتذاك آمال الساسنة والكناب في جمعية الامم ، والسلام ، وإطالع آراء ماركس وتلاميذه (الدولية) و (اللاعسكرية) . . لقد كنت غارقا أنا ايضا في تلك الاحلام التي نسجها لنا هداة البشر وقادته الروحيون من الرسل والشعراء والمفكرين . . لقد كنت موقنا بأن الاوان قد آن — عقب تلك الحرب — لزوال الحواجز بين الامم وانقضاء عهد القبائل الوحشية المتنافرة التي يسمونها اليوم (دولا) تغيير احداها على الاخرى مدفوعة بمطالب الارض والدم والجنس ، واتجاه البشرية أخيرا الى تحقيق ذلك المجتمع الانساني الاعلى الذي يجعل من سكان هذا الكوكب اخوة احرارا . . » (ص ٣٤) .

لقد طبق الحكيم فكرة الدائرة التاريخية للانسان على العلم والراسمالية ، فأنهر التطبيق يأسا مريرا من العلم والراسمالية معا . ثم طبق الفكرة على التقدم الانساني ، فقالت له الحرب أن ثمة تناقضا « حتميا » بين الفكرة الدائرية والتقدم الانساني . والحق أن نهاية الحرب الاخيرة كانت قد أعلنت سقوط الراسمالية كآمل للانسان ، ولكن هذه النهاية بعينها أعلنت في نفس الوقت بزوغ الاشتراكية كنظام عالمي ، مهما شابته أخطاء البداية ، فهو الامل الأكثر واقعية لانسان اليوم والغد . ولم تلمح بصيرة الحكيم السياسية هذا الجوهر العميق لان تبدأ الحرب حربا استعمارية وتنتهي حربا تحريرية . لم يلمح أن العلم في ظل الراسمالية من الحتمي استخدامه من أجل الحرب، ولكنه في ظل الاشتراكية هو رسول الحضارة والسلام .

ثار الحكيم على العلم والراسمالية كأي فنان رومانيكي حالم في أوروبا ، وما ان شاهد انقراض الخراب حتى سارع يهرول الى الغابات « البكر » والطبيعة « العذراء » والبراءة « الاولى » . حينذاك أعلن يأسه من الفكرة العالمية التي تلقاها فيما يبدو مع سلامه موسى كطريق للخلاص من البؤس المحلي ، أي أنها كانت في حياتهما بمثابة « المطلق » الرومانيسي كالحلم الذي يتجاوزان به حاضرا تعيسا الى مستقبل أكثر « انسانية » . . أي اننا يجب أن نفرق بين الفكرة العالمية التي تبناها بعض المفكرين الاوربيين كويلز وتلقفها الاستعماريون كدعامة فكرية للامبريالية ، وبين هذه الفكرة حين وصلت اليانفي مرحلة المخاض القومي . فقد كانت بمثابة الجناح الاخر للفكرة المصرية ، هذه

تستمد قوتها من تراب الاجداد ، والاخرى تستمد بريقها من تراب المستقبل ، وكلاهما تجاوز رومانسي لمرحلة العذاب المزدوج : الاتراك والانجليز .

واذا كانت الحرب الاخيرة ، سواء في وجهها المشرق: هزيمة النازية وقيام النظام الاشتراكي ، أو في وجهها المعتم : الخراب الحضاري العظيم ، قد أوصلت الحكيم الى طريق اليأس من العلم والرأسمالية والعالمية فقد أوصلته أيضا الى محطة اليأس من الديمقراطية . لقد انعكست آثار الحرب على الشعوب الصغيرة بمزيد من الضغط على الحريات الديمقراطية من ناحية والضغط على البطون الخاوية من ناحية أخرى . أي أن الخراب الحضاري العظيم انعكس علينا بالمزيد من التخلف الحضاري والفراغ الديمقراطي . ولكن هذا لا ينسينا شيئا آخر ، هو أن قيام الاشتراكية كنظام عالمي ، أصبح نصيرا فعلا لفضال الشعوب الصغيرة وأصبح معينا لا ينضب من الأفكار الاشتراكي المتطور خلال التجربة الواقعية عند التطبيق . وليس من الغريب ، أن يكون تاريخ قيام النظام الاشتراكي ، هو نفسه تاريخ النضال الاشتراكي الفعال في بلادنا .

ولم ترد هذه النتيجة أيضا في حساب توفيق الحكيم الذي اهتزت كل المعاني في نفسه ، فلم يعد يقارن بين حضارة أوروبا وحضارة الشرق لأن حضارة أوروبا أصبحت عنده موضع اتهام . من هذه النقطة بدأ يتساءل : هل أنا كاتب ديموقراطي ؟ (ص ٤٣ من سلطان الظلام) .

ثم يجيب أنه ليس ديموقراطيا « بالمعنى السياسي » للكلمة ، فهو لا يستطيع أن ينتمي الى الديمقراطية باعتبارها نظاما سياسيا أو حزبيا ، لأن الحرية الفكرية والروحية — التي هي كل مسوح الفكر الحر الحقيقي — تمنع من الانخراط في سلك حزب أو نظام قد يضطر الى الدفاع عنه بالحق أو بالباطل . وهو لا يستطيع أن يدافع الا عن « المبادئ العليا الخالدة » البعيدة عن الأشخاص الزائلين . أن الذي يدافع عنه هو الديمقراطية باعتبارها « مبدأ إنسانيا » لا نظاما سياسيا . الديمقراطية الموجودة في قلب كل إنسان يقدر معنى « حقوق الإنسان » ومعنى « الحرية » و « الكرامة الأدمية » . . . لذلك لم أستطع أن أغض عيني على بعض النظم السياسية المنتمية الى الديمقراطية يوم تطرق اليها الفساد وعبت بها الساسة « المحترفون » (ص ٤٤) . هكذا هاجم الحكيم مظاهر الحكم الديكتاتوري وسخر من مظاهر الحكم الديموقراطي معا ، وهكذا أيضا أصبح يعتقد أن الكاتب الذي ينشئ مذهباً سياسياً يتمسك به ويكبل فكره بنصوصه ، مثله مثل الكاتب الذي ينضم الى

مذهب سياسي قائم . كلاهما قد فقد « النظر الحر » الى بقية المذاهب والاشياء . والكاتب الحر لذلك هو الحارس الامين لجوهر الفضائل الانسانية (ص ٤٥) .

أي أن الحرب العالمية الثانية كانت العامل الحاسم والسبب المباشر في أن يرفض الحكيم لأول مرة « المثال الغربي » ، وقد كان لديه بمثابة المعيار الوحيد للتقدم ، وأن يرفض « الواقع المصري » ، وأن يتجاهل « الطريق الاشتراكي » الى التقدم . وربما كانت كلمات أحمد بهاء الدين التي كتبها في تقديم كتاب الحكيم « تأملات في السياسة » هي التقييم الموضوعي الدقيق لهذا الموقف الذي اتخذته الحكيم في أكثر الاوقات حرجا . قال بهاء « ليس معنى ذلك أن يصف الكاتب الذي يؤمن بعقيدة معينة بأنه ليس كاتباً حراً . ما دامت هذه العقيدة تدعو الى الحرية . وما دمنا متفقين على مسؤولية الكاتب ، فإن أقصى درجات المسؤولية بغير شك ، هي الالتزام بعقيدة معينة . . اذا وجد الكاتب طبعاً العقيدة التي ترضيه ، التي يؤمن بها بعقله وقلبه معا » (ص ٤) .

ان هذه المرحلة الحرجة في تفكير الحكيم السياسي ، لا تذيب الفواصل بينه وبين الاعداء الطبيعيين لكل نهضة وتقدم . فبالرغم من اهتزاز الرؤية واختلالها ، الا انه لا يأمل في اصلاح العالم الا اذا عولج شقاء الملايين (ص ٤٨) من سلطان الظلام) بل هو يكشف زيف الاشتراكيات الوطنية التي تسترت خلفها الفاشية والنازية قائلاً ان الصائغ الذي يريد أن يلحم ذهباً بنحاس ليس اقل تزيفاً من اولئك الذين أرادوا أن يلحموا الاشتراكية بالوطنية (ص ٤٩)

لهذا لا يتصور الحكيم الاشتراكية الا كنظام عالمي يبدأ من الخارج وينتهي الى الداخل . أي أن تصبح الاشتراكية بين الدول أولاً ، ثم بين أفراد الشعب الواحد ثانياً . ان رفض الحكيم للمثال الغربي البورجوازي في التقدم ، ورفضه للمثال الواقعي في مصر ، لم يكن ليؤدي به الا الى طريق الاشتراكية . ولكن الحكيم كواحد من ابناء الثورة الوطنية الديموقراطية ، لا يفهم الاشتراكية على النحو الذي طبقت به في المعسكر الاشتراكي ، أو بعبارة أكثر صراحة يرفض هذا التطبيق على ضوء «جوهره» الذي لا يحيد عنه ، وهو الديموقراطية بمعناها الليبرالي . هو لا يحس تناقضاً بين الليبرالية والاشتراكية ، اذ يكفي أن يكون معنى الاولى هو « الحرية » وأن يكون معنى الثانية هو « العدالة » ليتخيل عالماً مثالياً أقرب الى المدن الفاضلة التي تجمع بين الحرية والعدالة . لم يكن عند الحكيم معنى تاريخياً للديمقراطية ، ولا دلالة اجتماعية لها ، بل هو تصور الديموقراطية « جوهرًا ثابتًا خالداً » لا يختلف معناه من عصر الى

عصر ولا من نظام الى نظام ولا من طبقة الى طبقة . بل يكفي أن يكون الحزب الشيوعي وحده هو الحاكم في الاتحاد السوفيتي وأن يكون الحزب النازي وحده هو الحاكم في ألمانيا ، لتصبح الشيوعية والنازية شيئا واحدا هو « الدكتاتورية » كما يكفي أن تتعدد الأحزاب في إنجلترا وفرنسا ، لتصبح البلدان شيئا واحدا هو العالم « الحر » أو هو الديمقراطية . هذا التعميم والاطلاق والتجريد هو سر استمرار المرحلة الحرجة في تفكير الحكيم السياسي . وهو أيضا سر اختياره « للديموقراطية الاشتراكية » كحل نهائي لازمة الديمقراطية في المجتمعات الليبرالية ، وأزمة الاشتراكية كما تصورها في المعسكر الاشتراكي وكما أن فكرة العالمية التي دعا اليها الحكيم في إحدى فترات حياته لم تكن هي الفكرة الاستعمارية التي دعا اليها بعض مفكري الغرب ، كذلك لم تكن الديمقراطية الاشتراكية هي الصورة الأوروبية لذبول الدولية الثانية المنشقة على الماركسية والتي استخدمها الاستعمار فيما بعد كواجهة ايدولوجية تغطي حقيقته .

كانت الديمقراطية الاشتراكية عند توفيق الحكيم هي المزج الالي بين « عدالة الشرق وديموقراطية الغرب » كما كان شعار خالد محمد خالد في اللجنة التحضيرية عام ١٩٦١ أي بعد آراء توفيق الحكيم بعشرين عاما . وعلى ذلك يمكن أن يقال أن ثمة تيارا فكريا كاملا عرفته مصر بعد الحرب العالمية الثانية يرفض الحل البرجوازي كما يرفض الحل الاشتراكي العلمي لازمة بلادنا التي تفاقمت في أعقاب الحرب . ولقد كان هذا الحل التوفيقي يحمل بذور فوائده في داخله لان الليبرالية ليست الا الوجه الاخر للبرجوازية . . فليست هناك ديموقراطية مطلقة ، وانما هناك ديموقراطية طبقة من الطبقات ، أو حلف طبقي من فئات اجتماعية متقاربة الاهداف .

ومرة أخرى اقول ان هذا التيار الفكري لم يكن صدى للاشتراكيات الديمقراطية التي عرفتها أحزاب اليمين المقنع في أوروبا ، وانما هي رمز للافلاس الحقيقي للنظم البرجوازية سواء في بلادنا أو في الغرب ، أي افلاس الواقع والمثال معا . وهو رمز لم يحمله جيل الثورة المتكسر ، وانما حملته البقية الباقية التي احتفظت بضمونها الوطني الديمقراطي ، وان فوجئت بظاهرة جديدة على النطاق المحلي ، والعالمي ، معا . تلك هي « الثورة الاجتماعية » التالية بالضرورة للثورة الوطنية في مصر ، وتلك أيضا هي « الاشتراكية » البديل الثوري لازمة الرأسمالية في حضارة الغرب .

وفي قمة هذا التيار ، يقف توفيق الحكيم معلنا أن العالم ينتجه الان « من

غير شك « الى الاشتراكية (ص ٤٩) بل انه قد خطا اليها بالفعل « خطوة واسعة » والديموقراطية الاشتراكية هي « صياغة مقبولة » (ص ٥٢) لجوهريين « متلائمين .

هذا المزيج الالى من الاشتراكية والديموقراطية يدفع الحكيم لأن يقف مع جميع الشعوب ضد النازية ، ضد شهريار الجديد الذي لا يكتفي بذبح عذراء في كل صباح كما كان يفعل شهريار الاول « بل أن حمام الدم الذي لديه أرباب وأروع » كما جاء في كتابه « حماري قال لي » عام ١٩٤٥ تحت عنوان « حماري وهتلر » (ص ٢٦) . ان العالم قد تغير حقا ، فأُست مصائر الشعوب تتقرر أحيانا في جلسة واحدة بقاعة مؤتمر أو مقصورة قطار (ص ٣٠) . وعندما يسمح شهريار الجديد — هتلر — لشهرزاد — الاسطورة — أن تدلي بآرائها كاملة ، يؤكد الحكيم انه ربح لا يستهان به ، أن يسمح لها بحرية الرأي والكلام والمناقشة ، ولو الى أجل قصير (ص ٣١) . ويوجه الحكيم حديثه على لسان شهرزاد الى الفوهرر قائلا انك لو احببت الجنس البشري كله ، لا الجنس الآري وحده ، لكنك أعظم ألف مرة مما أنت الان ، ومما تريد أن تكون ، ويوجه اليه السؤال : لماذا لم توجه قوتك وثورتك للارتفاع بالانسانية كلها ، فيسطر التاريخ لك صفحة لا يسطر مثلها لغير المرسل والانبياء . (ص ٣٦) ان الصفحة التي يعدها التاريخ لأعمال هتلر — يقول الحكيم — ليست بذى شيء عظيم ، وقد كتب مثلها لكثيرين من قادة الجيوش الذين فتحوا العالم معتمدين على القوة العسكرية ففرحوا بأكاليل النصر الحربي الذي زان جباههم ، ولم يفطنوا الى أنها أكاليل من الزهر الذي يذبل بعد حين . . ولقد ذبلت فعلا وهوت وذرتها الرياح في كل تلك الفتوح التي تفاخر بها أولئك القواد العسكريون . . ذلك لان لا شيء يثبت في الارض وينبت الثمار الخالدة غير البذرة الطيبة التي يلقيها في نفس البشر رجل يحسب الانسانية كافة « هذا هو المجد الذي ليس بعده مجد لانسان » (ص ٣٧) فالنصر الحقيقي عند توفيق الحكيم هو الذي يستطيع أن يسير بالبشرية . . « ولو خطوة . . ويسعدها ولو لحظة . . ان كلمة نبي أو ترنيمة شاعر ، أو تغريدة موسيقي ، لابقى على الدهر من صيحات الظفر وطبول النصر في اكبر معركة حربية » .

ومعنى ذلك أن صلابة الحكيم في الدفاع عن الشعب ضد النازية ، تنطلق من أن الهتلريين الد أعداء « حرية الفكر والتعبير » ولما كان الفكر هو مضمون « الحضارة » الانسانية فان « السلام » هو الدفاع عن هذه الحضارة . أي

أن ثالث الحرية والفكر والسلام الذي يدفع الحكيم الى مهاجمة النازيين والفاشيست ، هو جوهر « الحضارة » الانسانية التي يستميت الحكيم كمفكر وفنان في حراستها من الهستيريا العسكرية والبغاء السياسي . والحق أن هذا الوجه « الحضاري » للحرب ضد الفاشية ، ليس وجها سلبيا ، ولكنه وجه ناقص . لان ثمة وجها اخر للقضية لا يتكامل الا به ، هو الوجه الاجتماعي المحض . وهو الوجه الذي عالجه الحكيم في فصل آخر تحت عنوان « حماري وموسوليني » قائلا انك « اذا أعطيت شعبك كل شيء وسلبته حريته فانك لم تعطه شيئا » (ص ٤٤) . وهذا هو المضمون الاجتماعي للحرية . نعم ان هذا المضمون يتوقف عند حدود تلك المبادئ التي اذاعتها الديموقراطيات قبيل انتهاء الحرب ، وجعلتها بمثابة الارقان الاربعة للعالم الجديد (ص ٥٦) ولكنها في مصر تعني الارتفاع بمستوى الفلاحين وتوطيد المركز الاقتصادي ، وزيادة الثروة الاهلية سواء بادخال وسائل انتاج جديدة أو بتحسين الانتاج الزراعي والصناعي القائم (ص ٥٧) . كذلك ثمة مضمون اجتماعي للسلام ، ففي الامكان القضاء على القوة كوسيلة للاموال السياسية اذا قبولت ووجهت بقوة اخرى أعظم منها تقوم على دعائم اقتصادية وخلقية ويعززها بوليس مشترك ، يمنع أية دولة أو مجموعة من الدول أن تجرد الفرصة التي تمكنها من الاعتداء على أية دولة مجاورة لها في أي مكان من العالم (ص ٥٨) أما المضمون الاجتماعي للفكر فهو ما يعبر عنه الحكيم تعبيرا غير مباشر حين يقول: « كل ما عندي قلم لا أرضى أن أسخره في هدم الاشخاص لمجرد الهدم ، ولا أن استخدمه في بناء أشخاص طمعا في الغنم . . انما هو خادم بالمجان لأي فكرة كبيرة ادافع عنها » . (ص ٦٢) .

والان . . ما هي الفكرة أو الافكار الكبيرة التي يدافع عنها توفيق الحكيم في تلك المرحلة الخطيرة التالية لانتهاء الحرب ، والسابقة على ثورة يوليو

١٩٥٢

قبل أن نجيب مع الحكيم على هذا السؤال ، لا بد لنا أن نستمع الى « نقده الذاتي » الرائد ، حين قال في صراحة ووضوح : الواقع انها كانت سبة ان يجلس امثالنا هكذا ينظرون الى أحداث بلادهم ولا يحركون راسا ولا ذنبا . نحن الذين نشأنا في هذا البلد ، ونعمنا بخيره وخميره ، ورعينا برسيمه ونخيله ، وشربنا من ماء نيله . . كان حتما علينا أن يكون لنا يد في مصيره (حماري والسياسة ص ٧٦) . ولا شك أن السياسة في الماضي كانت « خدمة كبرى » تعتمد على مهارة من يسحب خاتم السلطة من اصبع منافسه

١٠١ الفصل الخامس : الفكر السياسي

(ص ٧٩) ويشن الحكيم من جديد هجوما ضاريا على « بحر الصمت » الذي غرق فيه الشعب ، وكأنه استمرأ مشاهدة اللعبة . فالحكومات المتوالية تستغل هذا الصمت على أوسع مدى فتكبله بأغلال المواثيق والانتخابات والبرلمان الى آخر أدوات لعبة الكراسي الموسيقية . ويسألنا الحكيم : ألم نسمع بخبر ذلك المأمور الذي حبس مجرما من مجرمي التموين تطبقا للقانون ، فانتصل به أحد ذوي النفوذ وأمره أن يفرج عنه فوراً . . فأخرجه من الحبس بعد الصفع والإهانة ، وأجلسه في مكتبه ، ووقف بين يديه قائلاً : والله لا يصح أن تنصرف قبل أن تشرب القهوة (ص ٨٢) .

وليس هذا هو الشعب المصري ، الذي قام بهبته الثورية عام ١٩٤٦ (العام التالي لصدور كتاب الحكيم) فلم يكن نائما ولا صامتا ، ولكن صبره الطويل يمنح البعض هذا التفسير عن طيب خاطر ، بينما هو يعد المدة للوثبة الكبرى والانفجار العظيم .

واعود الى السؤال : ما هي الفكرة أو الافكار الكبيرة التي دافع عنها الحكيم في تلك المرحلة الخطيرة من تاريخنا الحديث فقد كان نقده الذاتي بمثابة المقدمة لتحوله الثوري الجديد . هذا التحول الذي أعلن عن نفسه لأول مرة في المقال الذي نشره في ١١ سبتمبر سنة ١٩٤٦ يحرض فيه على المعركة المسلحة مع الاستعمار بأن نتبنى حركات « المقاومة السرية » التي حررت فرنسا من النازي (راجع كتابه تأملات في السياسة ص ١٢٩) . وبعد عشرة أيام من هذا المقال الثوري يكتب عن الأساس الاقتصادي للثورة الاجتماعية فيطالب بفرض الضرائب التصاعدية الى أعلى حد ممكن (بحيث تبدأ من ٥ بالمئة) — ص ١٤١ — وفي ١١ أكتوبر عام ١٩٤٧ أي بعد عام كامل من مقاله الثوري الخطير، يكتب تحت عنوان « لست شيوعيا . . ولكن » ما يلي بالحرف :
* « . . ان الثورة الروسية ليست الا الشرط الآخر المكمل للثورة الفرنسية . . »

* « أريد أن تتحقق في بلادي ثلاثة أشياء . ان يكون كل ولد يولد ، وكل مواطن يوجد ، ملكا لنفسه وملكا للوطن في آن واحد ، فإذا تولت الحكومة ادارتها (يقصد الشركات) للحرص على مصالح الكافة كان ذلك أفضل وأتم .
* العلاقة بين العمل ورأس المال تقوم على شعار العامل « اشركني في الربح » (ص ١٥٤ ، ١٥٥ من المرجع السابق) .
وقد كان هذا هو المقال الخطير الثاني الذي طالب فيه بالتأميم واشراك العمال في الربح . وهذه مرحلة مختلفة تماما عن المرحلة التي كان يسترشد

خلالها بحزب العمال الانجليزي والاصلاحات الاجتماعية في فرنسا ، حيث يحاربون البطالة ويؤمنون العامل في حدود النظام القائم بل تدعيما غير مباشر لهذا النظام ، أو ترميما له .

وقد كانت مصر في هذه الآونة قد أضحت مرتعا لحركات سياسية عديدة تحمل لافتة الاشتراكية كحزب عباس حليم وحزب أحمد حسين ، بالإضافة الى المنظمات السرية لليسار الشيوعي ، والمنظمات العلنية كالطليعة الوفدية . وليس من المهم أن يقال أن الحكيم كان بعيدا عن الاحزاب ، وبالتالي لم يتأثر بها ، فالمهم هو أن هذه التنظيمات كانت تعبرا بصورة أو بأخرى عن درجة « الغليان » التي أصابت الحركة الاجتماعية المصرية بحيث أن تجاهل موجات هذه الحركة يصبح موقفا في حد ذاته . لهذا أقول أن هبة ١٩٤٦ ، كانت مصدر التحول الجديد في حياة الحكيم السياسية تماما كما كانت الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ ، وكما كانت ثورة ١٩١٩ . تلك هي العلامات الرئيسية الثلاث في خريطة الفكرة السياسية عند توفيق الحكيم . كانت ثورة ١٩١٩ واضحة غاية الوضوح في مراميها السياسية كالتحرر والاستقلال الوطني . وكانت الحرب الأخيرة هي اللطمة التي أيقظته على ظاهرة جديدة هي الثورة الاجتماعية . وجاءت هبة ١٩٤٦ التي اتخذت مظهرا وطنيا ديمقراطيا هو القضاء على معاهدة صدقي بيفن في مهدها ، ولكنها من حيث الجوهر كانت تحمل جنين الثورة الاجتماعية الشاملة على النظام بكامله .

وعندما وقف توفيق الحكيم الى جانب هبة ١٩٤٦ في صراحة وجسارة ووضوح ، وعندما التزم بهذا الموقف الى ما قبل حركة يوليو ١٩٥٢ ، كان في الواقع يرسم أقصى ما يمكن أن يصل اليه كاتب الثورة الوطنية الديمقراطية حين يرتفع على انتكاسات الثورة الاولى ، ويصبح جسرا عظيما بين ثورتين .

هكذا رأى توفيق الحكيم في قمة نضجه السياسي أن وحدة العالم على أي صورة من الصور « خرافة » وأنها وهم من الاوهام التي تقوم في رؤوس « المثاليين » (ص ١١٢) ، وفي ١٣ نوفمبر سنة ١٩٤٨ أعلن توفيق الحكيم أن الثورة لم تعد تنفجر من قلب واحد في وقت واحد لقصد واحد ، ولكنها تنفجر من قلوب عدة في أوقات متفرقة واتجاهات متباينة « روح مصر الحقيقية لم تذهب ، ولن تذهب .. هذا ايماني الذي لن يزول .. ومنذ بدت هذه الروح لعيني عام ١٩١٩ تملكنتني عقيدة أن هذا الذي أرى ليس شيئا جديدا ولا طارئا .. انها هي شيء موجود دائما .. باق أبدا .. ولكن روح مصر تنام أحيانا عندما ينساها أهلها فلا يوقظونها .. وتتبدد أحيانا عندما يختلس

منها أبنائها أقباسا ينفقونها في شتى الاغراض .. وتحار أحيانا عندما يتعدد الزعماء ، فيقودونها كل في طريق ، وهي تظل هكذا في نومها أو بددها أو حيرتها .. الى أن يتيح لها القدر ، بين فترة وفترة ، من الظروف والرجال والاحداث .. ما يدفعها الى وحدة الغاية والسبيل والقيادة .. عند ذلك يرى المعالم العجب . ويصيح الناس ويهمس التاريخ : انظروا لقد تكررت المعجزة ، وعادت الروح « (ص ١٣٣)

كتب الحكيم هذه الكلمات قبيل حركة يوليو ١٩٥٢ بأربع سنوات فقط ، بعدها « عادت الروح » . ولم تكن نبوءة الحكيم تبشيرا بالثورة فحسب ، بل كانت نذيرا لما آلت اليه البلاد أيامها من فوضى مخيفة . كان الملك وأحزاب اليمين والاستعمار في حلف واحد متحد ، ضد قوى الشعب العظيم وارهصات ثورته المجيدة .

ولم يكتب الحكيم بعد يوليو ١٩٥٢ في الفكر السياسي المباشر ، لانه من ناحية قد اطمأن على تمام دوره كواحد من عشرات المفكرين الاحرار الذين جعلوا « الثورة » قبل وقوعها حلهم الوحيد ، يعنونونه في رؤوس الملايين التي استطاعت أن تحول الحلم الى واقع . ومن ناحية أخرى كان الحكيم يعلم أن « الفن » هو أقدر وسائله التعبيرية على مواكبة الركب الثوري في خط سيره الى الامام .

فلعل كتاباته السياسية المباشرة ، هي أقل وسائله التعبيرية قدرة على الانابة عن موقفه الاصيل من الحركة الاجتماعية . على عكس ما نتوقع من المقال المباشر الذي يملك صاحبه أن يضمه آراءه بغير مشقة أو عسر . ذلك أن توفيق الحكيم المفكر لم ينفصل قط عن توفيق الحكيم الفنان . لماذا تمت عملية الانفصال هذه في بعض الاوقات ، فانها لا تتم بنفس القدر من الاصلة الذي نلاحظه على انتاجه الفني .

لهذا ايضا علينا أن نحذر محاولة المطابقة بين كتاباته النظرية واعماله الفنية .. فالرغم من أن افكاره المحورية هي القاسم المشترك الاعظم بين هذه وتلك ، الا انهما لا يمتزجان في خطين متوازيين كالصوت والصدى ..

صورة المنزل

١٠٤

فلعل ما بينهما من التداخل والتشابك والتعقيد ، واستقلال وسائل التعبير في كل منهما .. يجعل من الصعب على الباحث أن يكتشف أية دقة هندسية في الموازنة بين المقال النظري والعمل الفني .

على أنه مهما عثرنا على اختلاف الرسم البياني من الكتابات النظرية إلى الأعمال الفنية ، فإن الركيزة الأساسية في إنتاج الحكيم ، النظري والفني ، هو أنه أحد المفكرين القلائل الذين احتوت قلوبهم الثورة منذ أرهاصاتها الأولى عام ١٩١٩ .

القسم الثاني

عودة الروح إلى الرواية المصرية

الفصل السادس عودة السروح

«لقد خرجنا جميعا من معطف جوجول» . . . بهذه الكلمات كان الكتاب الروس يلخصون الدور الريادي الباهر الذي قامت به رواية روسية واحدة ، لكاتب روسي واحد . . وكانت الرواية هي « المعطف » للكاتب العظيم جوجول . . ولعله من أهم السمات التي استحققت من أجلها « المعطف » هذا الشعر التاريخي الذي أطلقه عليها مكسيم جوركي ، هو دورها في « تأصيل » الرواية الروسية ، أي أن الدافع الرئيسي لأن يتخذ طليعة الكتاب الروس من جوجول « أبا روحيا » لم يكن هو الطابع الاجتماعي الواضح في رواية « المعطف » ولم يكن هو الطابع الحديث في الرواية الأوروبية التي تأثر بها صاحب « المعطف » وإنما كان « الطابع الروسي » — شكلا ومضمونا — هو العامل الأساسي في جذب انتباه الاجيال المعاصرة لما تتضمنه « المعطف » من محلية عميقة وإنسانية غامرة في وقت واحد . كانت المعطف وثيقة الارتباط بالارض الروسية ، ومن خلال هذا الارتباط الحي العميق كانت تشف بأصالة الانسان وجوهره أينما كان . لقد أثبت جوجول في هذا العمل العظيم ، أن الطريق الى « العالمية » في الادب هو أصالة جذوره في الارض المحلية . . فليست المحلية درجة دنيا في تقييم الفن ، كما أنه ليس من تناقض بين المحلية والعالمية ، لأن مخاطبة الانسان في العالم أجمع لن تتم الا بمخاطبة الانسان المحلي . . فهو النموذج البشري المشخص ، الواقعي ، والمحدد الأبعاد ، وهو ملتقى السمات القومية الخاصة ، والملامح الانسانية العامة في آن . ولعل أدبا في العالم لم يحظ بما حظي به الادب الروسي من قبول وانتشار لدى القراء من جميع الاوطان والاجناس والطبقات . ولم يكن مرد ذلك الى مسيحية تولستوي أو

سيكولوجية دستوفسكي أو عذوبة تشيكوف أو واقعية جوركي أو رهافة نورجنيف . وإنما مرد هذا الإجماع من القارئ العادي البسيط الى المثقف الأكاديمي الدقيق ، هو عراقة التراث الروسي وأصالته ونقاوة جذوره وعمقها .

وليس من الغريب أن تظهر الرواية كفن أدبي مستقل ، مع نمو الحركات القومية في أوروبا ، فقد كانت أكثر القوالب قدرة على تأصيل الشخصية الانسانية من جانبها المحلي ، كما كانت أقدر القوالب على امتصاص الهموم البرجوازية للانسان الجديد ، انسان عصر النهضة . وهكذا اقترنت النشأة الاولى لفن الرواية ، بظهور القوميات الاوروبية ، وتعاضم الطبقة البرجوازية ، وازدهار عصر النهضة . فليس من الغريب — مرة أخرى — أن تكون هي المقلب الادبي الذي تخصص تاريخيا في حمل راية الاصاله ، وان لم يلق جانبا راية الانسانية ، فقد كانت البرجوازية حينذاك تعتقد أنها والانسانية سواء . فالانسان البرجوازي هو الانسان الكامل ، والثورة البرجوازية هي ثورة الانسانية ، وهكذا كانت البرجوازية تتصرف في كافة مجالات الحياة ، كمنذوب وحيد عن البشرية كلها ، ولم يكن لديها أي مانع في الكثير من الاحيان ، أن تنتدب نفسها عن الارض والسماء معا . فالجانب الانساني الذي عبرت عنه الرواية في أوائل عهدها بالنمو هو الجانب الذي صاغته الرؤية البرجوازية للانسان ، وليس هو على الاطلاق ، جوهر الفطرة الانسانية الذي كان الشغل الشاغل للدراما الكلاسيكية . وليس من الغريب — للمرة الثالثة — أن تكون الرواية مرحلة كيفية جديدة في تطور الادب ، اذ هي فن مغاير للفن المسرحي من ناحية ، وهي الفن القائد للثورة الشاملة على الكلاسيكية من الناحية الاخرى .

ولا شك أن الفن الروائي في بداياته الاولى ، قد اختلفت سماته من فرنسا الى انجلترا في القارة الاوروبية الواحدة ، كما اختلفت هذه السمات من الرواية الاوروبية الى الرواية الامريكية والروسية في الأزمان المتعددة . ولكن هذا التعدد والاختلاف لم ينف قط الرابطة الكبيرة المشتركة في الادب الروائي لهذه الاقطار جميعها ، وهو أن الرواية فن « الاصاله » القومية الناشئة مع الطبقة البرجوازية ابان عصر النهضة . ولقد تختلف مظاهر هذه الرابطة من بلد الى آخر ، ولكنها من حيث الجوهر تظل هي العامل الرئيسي والحاسم في النشأة التاريخية لفن الرواية .

ولعل اختلاف المظهر الذي تتخذه هذه الرابطة المشتركة من ادب الى

آخر ، هو الذي يصوغ ما ندعوه « بالمسار الخاص » لكل ادب على حدة ، وان واكب الحركة الادبية في العالم ، سواء بالتقدم أو التكويس . فاذا كانت النهضة الاوروبية قد اعلنت عن نفسها منذ القرن الخامس عشر ، فان فن الرواية في أوروبا لم يظهر بصورته البدائية الا بعد ذلك التاريخ بقرنين من الزمان . ومهما اختلف النقاد ومؤرخو الادب حول النشأة الجمالية للفن الروائي ، فان ما يقال عن كونه امتدادا لفن الملحمة هو اقرب النظريات الى الدقة والصواب . ولكن هذا لا يلغي الحقيقة الرئيسية الواضحة وهي أن غلبان عصر النهضة وانفجاراته المتوالية في كافة ميادين المعرفة ، هو صاحب الفضل الاول في أن يهدي الانسانية بعد مائتي عام غنا جديدا قادرا على التعبير عنها في اخرج لحظات تاريخها الاوروبي ، هو الرواية .

فاذا كان « عصر النهضة » هو المعول الاساسي الذي نعتبد عليه في تتبع النشأة التاريخية لفن الرواية ، قلنا ان مسافة قرنين من الزمان باعدت بين « النهضة الاوروبية » و « النهضة الروسية » هي التي تأخرت بظهور الرواية الروسية الى القرن التاسع عشر . كما أن مسافة ثلاثة قرون من الزمان باعدت بين النهضة الاوروبية والنهضة في التاريخ المصري الحديث ، هي التي تأخرت بظهور الرواية المصرية الى القرن العشرين . ومعنى ذلك أن الاطار القومي والمضمون البرجوازي يتوحدان في عصر النهضة كحركة حضارية . اكثر شمولاً وتقدماً من التوقف عند التفاصيل .

كانت روسيا بهذا المعنى ، تخطو اولى عتبات التقدم الحضاري ، حين صدرت رواية « المعطف » لجوجل . ولهذا السبب وحده نصف « المعطف » بأنها رواية « روسية » ذات دلالة تاريخية وثقافة حضارية . فليس المهم انها اضافت المفهوم الفني الحديث لمعنى الرواية في الادب الروسي ، وليس المهم انها كانت ذات طابع اجتماعي واضح ، فهذه كلها تفاصيل تندرج تحت العباء الاعظم الذي قامت به « المعطف » وهو تأصيل الرواية الروسية . فقد يأخذ الناقد الحديث اليوم على هذه الرواية الكثير من المآخذ ، ولكنه لن يستطيع أن ينكر حقيقة أولية هي أن كافة الجداول والروايف والانهار التي عرّضها تاريخ الرواية الروسية ، انما ينبع — شكلاً ومضموناً — من ذلك المصدر العظيم : « المعطف » . ومن هنا جاءت العبارة القائلة « لقد خرجنا جميعاً من معطف جوجول » عبارة دقيقة وصادقة الى أبعد حد . لقد عرفت اللغة الروسية بعد « المعطف » روائع خالدة في تاريخ الفن الروائي ، ولكن التاريخ يحتفظ دائماً في ذاكرة الاجيال ، بنقطة الانطلاق الاولى . ان جوجول نفسه كتب صفحات

تذهلنا روعتها الى الان في روايته « الارواح الميتة » ، ولكن هذه الصفحات لا تعادل مطلقا « البذرة » التي أثمرت فيما بعد تولستوي ودستوفسكي وترجينيف وتشيكوف وجوركي .

ومن هذه النقطة بالتحديد ارى المدخل الطبيعي الى رواية « عودة الروح » لتوفيق الحكيم . فلعل المقدمة النظرية السابقة تكفيني عناء التدليل على أهمية الدور الريادي الباهر الذي قامت به في مصر رواية واحدة ، لكاتب واحد .

الرواية المصرية ، أيضا ، ابنة عصر النهضة . هنا يتضح المعنى الحضاري الشامل لكلمة النهضة ، دون الدخول في تفاصيل التكوين الاقتصادي والاجتماعي والقومي والسياسي للمجتمع المصري . فالتفاصيل قد تغنيها بالفكرة القومية كأساس روحي لاصالة الرواية في بلادنا ، ولكن هذه التفاصيل بعينها قد تخدمنا وتضللنا اذا تمسكنا بالفكرة البرجوازية كأساس اقتصادي واجتماعي لميلاد الرواية المصرية . فلا شك أن ميلادنا القومي أسبق الى حد ما من التكوين البرجوازي المتكامل للعلاقات الاجتماعية المصرية . فتاريخنا يقول ان ثمة فئات لا تنتمي الى البرجوازية التجارية الناشئة ، قد أسهمت وشاركت في صياغة الحركة القومية ، ذلك ان تاريخنا الحديث لا يماثل ولا يوازن التاريخ الاوربي الحديث ، الذي جعل من الحركة القومية بمثابة اللحم والدم للبرجوازية . تاريخنا اذن ليس اجترارا للتاريخ الاوربي ، ليس جنينا يحاكي قبل مولده كافة الاطوار التي شهدناها نمو التاريخ الاوربي . لم يتم ذلك بسبب الاسبقية التاريخية للنهضة الاوروبية وتاريخ الغرب الحديث على نهضتنا وتاريخنا فحسب ، بل لان نهضة أوربا وتاريخها الحديث ، كان لهما أبعد الاثر على « المسار الحضاري الخاص » بنا . فقد تم لقاءنا الحديث بأوروبا في مناخ مضطرب غير متكافئ . كنا في ظلام دامس يعلن شهداؤنا النادرون خلاله بومضات أرواحهم ، احتياجنا العنيف الى « نور » النهضة ، احتياج الحياة في مقابل الموت . ومن الشاطئ الاخر تعلن أوروبا — في أعلى مراحل الرأسمالية — أن لا حياة بلا ثمن ، ولا نور بغير استعمار . ولم تحمل أساطيل الاحتلال نورا لنا ولا حياة ، بل ضاعفت من شقوة المرحلة الحضارية المتخلفة التي عانت تعاستنا بشاعتها . الا أن جمرة التحدي التي اتقدت في الوجدان المصري ، أشعلت نيران النهضة الفكرية في بلادنا ، وألهبت أرواحنا حماسا للمعرفة . مهما كانت قيود التخلف القديم أو أغلال المستعمر الجديد . هذا هو الفرق الحضاري الاكبر ، بيننا وبين النهضة الاوروبية ، وبيننا

وبين النهضة الروسية على سبيل المثال . فالنهضة الأوروبية قامت أساسا على أثر الكشف العلمية الجبارة ، والتناقضات التي أحدثتها بين القوى الاجتماعية السائدة حينذاك . والنهضة الروسية قامت أساسا على أثر استضافة العرش الروسي لأوروبا الغربية ، تماما كما حدث عندنا على يدي محمد علي وإسماعيل ، ولكن الظروف الروسية كانت تختلف اختلافا عميقا عن الظروف المصرية . روسيا وثيقة الارتباط الجغرافي والتاريخي بأوروبا ، ولم تكن تقبل عنها في الميزان الحضاري الا من حيث الدرجة لا في النوع . فثمة شيء يشبه التكافؤ الكيفي بينها ، ولم يتسبب المنسوب الحضاري المنخفض (بفاعلية الظروف الطبيعية كالزراعة) الا في تأخير وصول النهضة من الناحية الزمنية . أما عندما وصلت ، فاتها لم تكن عنصرا غريبا ولا غائبا ، فالتحمت بالحضارة الروسية وأضحت جزءا منها أثمر عملاقة الادب الروسي الذي يعده الغرب بدوره جزءا من ثروته الحضارية .

أما العرش العلوي في مصر ، فلم يكن من صلب التربة المصرية بكل ما تعنيه من حضارة . وبالرغم من تناقضه السياسي مع الامبراطورية العثمانية ، فقد كان يجهل جوهرها الحضاري المتخلف . ومن ثم آلت منجزاته كلها للسقوط العظيم . سواء كانت الدولة الحديثة في عهد محمد علي ، أو الاتجاه نحو الغرب في عهد إسماعيل . بل ان أكثر الجوانب سلبا في الحكم العلوي ، هو ارتباطه العضوي بالاستعمار الاجنبي في مختلف مراحله . ولعل هذا الجانب غير منفصل عن الجوانب العثمانية المجلوب مع الحكم العلوي . لهذا كان الفشل الذريع هو المصير الطبيعي لكل نهضة سابقة على اواخر القرن التاسع عشر ، وبدايات القرن العشرين . فقد كان التناقض المزدوج بيننا ، وبين العثمانيين والانجليز ، هو جوهر اليقظة الحضارية الشاملة في مجتمعنا . وكان الفن الروائي والمسرح من الابناء الشرعيين لهذه اليقظة الهائلة ، بالرغم من انها معا من ثمار الحضارة الأوروبية القاهرة . فقد تمكن التفاعل والنضال بيننا وبين العثمانيين والانجليز من أن يولد فينا شرارة الوعي الثوري بكل ما هو سلبي ، وما هو ايجابي ، في هذه المرحلة الجديدة من مراحل الكفاح المصري . لم تقتل فينا السذاجة الحس القومي المستنير الذي يرفض الخضوع للدولة العثمانية باسم الدين . وفي نفس الوقت لا يرفض الافكار والقيم الثورية القابعة وراء البحار باسم التراث . لقد استطاع حسنا القومي فسي مرحلة باكورة من تاريخنا الحديث ، أن يضع أيدينا على الوجه الانساني لمعنى النهضة الحضارية ، والوجه الوطني لتراثنا الخاص . لهذا لم يرفض قط أن

يستوعب العوامل التي أثرت الحضارة الاوربية بعناصر التقدم ، كما لم يرفض قط أن يلفظ كل ما من شأنه أن يسلب أصالتنا بالزيد من ألوان التخلف ، سواء كان رابطة تاريخية تشدنا الى السلطنة العثمانية ، أو كان قهرا اجنبيا بقوة السلاح .

لذلك كانت معركتنا « الحضارية » في اوائل هذا القرن ، مع أكثر من جبهة ، وفي أكثر من مستوى . كانت معركة ضارية من أجل الحفاظ على « قوميتنا » من أنياب الامبراطورية الجائئة على قلوبنا وأرواحنا باسم الدين والتراث ، ومن أنياب الامبراطورية الجائئة على أرضنا باسم مصالحها الاقتصادية في الشرق . كانت معركتنا متعددة المستويات ، في السياسة والاقتصاد والمجتمع والفكر والفن .

وكان الشعر — لساننا الادبي — قد تحول الى قوة محافظة منذ فشل عرابي وخفوت صوت البارودي . ولم يعد امام الروح المصرية الا ان تبحث عن منبر آخر غير الشعر ترفع من فوقه صوته . كانت هناك محاولات مستوردة وممصرة ومقتبسة ، في القصة والمسرح ، ولكنها لم تشكل منبرا جديدا لروحنا المتوترة . كانت هناك أشعار العامية المصرية ، ولكنها لم تشكل تيارا عارما في مستوى الثورة . كان هناك الادب الشعبي ، ولكنه بدوره كان جزءا من المعركة الرئيسية ، معركة الوجود . وفي اتون المعركة ومعبان الثورة ، ولدت الرواية المصرية ، سلاحا ثوريا جديدا في المعركة . أي انه في الوقت الذي كان الادب الرسمي — الشعر — قد نقص راية الكفاح ، اثمرت الحركة النضالية في مستواها الحضاري ، راية جديدة للثورة ، هي الرواية . فالرواية المصرية في نشأتها الاولى ، كانت احدى ثمار الثورة ومن أسلحتها ، ولم تكن قط مجرد انعكاسات لآداب الغرب . لقد مانت الانعكاسات جميعها غداة ولادتها ، كردود الافعال أو أصداء الصوت . ولم يبق سوى الاصيل المتجذر في أرضنا ، المنحوت من واقعنا ، مهما كانت معركة النهضة مع التخلف والقهر هي الام . ومهما كانت هذه الام هي مصدر التفاعلات السلبية والايجابية ، بيننا وبين حضارة الغرب في مختلف مستوياتها .

كان المستوى الفكري والادبي بغير شك ، من العناصر الايجابية التي حصلنا عليها من المعركة مع أوربا . كما كان المستوى القومي للروح المصرية هو العنصر الايجابي في المعركة التي اشتعل اوراها بيننا وبين السلطنة العثمانية . والمزاوجة الرائعة بين الفكر الثوري ، والجوهر القومي ، هو الذي أدى — في المستوى الادبي — الى ميلاد الشخصية المصرية في الفن ،

وبالتالي الى ميلاد الرواية « المصرية » لحما ودما . الرواية المصرية التي لا تبدأ « بحديث عيسى بن هشام » ولا « بزينب » ، وانما « بعودة الروح » . وهذا لا ينبغي أن المويلحي وهيكلا كانا خطوتين هامتين في تاريخ أدبنا الروائي .

لقد نجح المويلحي بغير شك في أن يرحل عن التقاليد الموروثة في الادب العربي عن المغالاة في تصويرها لاكتمال الغوالب التي عرفها التراث و « الصيغة النهائية » التي وضعت للفن الادبي . تمكن « حديث عيسى بن هشام » من الاشارة الى أن العالم يتغير ، وأن قوالب الادب جزء لا ينفصل من هذا العالم . استطاع مثلا أن يخرج في حذر من قيود السجن حين اضطر الى وصف المخترعات الحديثة . وانحرفت الفكرة الادبية تبعا لذلك عن المقامة العربية؛ واتجهت في طريق معقد وشاق وبكر هو طريق القصة العربية . ويسجل كتاب المويلحي اتجاهين للادب في ذلك العصر ، أولهما الاتجاه الى التصوير المحلي وابرار حياة مصر ، وثانيهما الاتجاه الى معالجة مشاكل المجتمع وتحليلها . بدأت الحياة المصرية تظهر في الادب حينذاك ، فبالرغم من أن أسلوب المويلحي عربي في جملته وتفصيله ، فانه يصور الحياة المصرية في مختلف ظواهرها . يصف طبقات المجتمع المتعددة بأفكارها وأخلاقياتها وعاداتها . ويصف معالم مصر الكبرى كالمناخ والحدائق والقصور والملاهي والمحاكم . وينتقد القانون المصري ونظم الحكم والحكام ، ويتكلم عن الاقتصاديات ومجالس الادباء . ويصل الى أعماق الحياة المصرية فيصف الاحياء الوطنية وقذارتها في صورة رائعة حين تحدث عن زيارة عيسى بن هشام وصاحبه الباشا للمحامي الشرعي بمنزله بحارة الروم . المويلحي يصور الاحياء الوطنية والافرنجية في مصر ثم يحلل السر في ضياع هذه التصور من المصريين تحليلا دقيقا صادقا يبين أسباب ضياع الثروات من المصريين وانتقالها الى الاجانب . شعاع من الشعور بالقومية تلمحه من خلال هذه السطور أو تلك على طول صفحات الكتاب ، في كل سطر تبدو نزعته الى القومية . كان صرخة من صرخات الشكوى والتذمر التي يرسلها المويلحي هي نزعته الى القومية ، غير أنه « لم يجرؤ أن يحدث ثورة كاملة تشمل الموضوع والشكل ، الفكرة والشوب مختلفين عند المويلحي ، الفكرة مصرية ، أما الشكل فهو عربي في شوب بدوي » (١) .

١ - صلاح الدين ذهني - « مصر بين الاحتلال والثورة » طبعة اولسى - ١٩٣٩ -

مكتبة الشرق الاسلامية - (ص ٩) وراجع ما بعدها .

على أنه ثمة قيمة تاريخية لها دلالتها بالنسبة لمسارنا الادبي الخاص، تتبدى في « حديث عيسى بن هشام » ، هي انها تشتمل على البذور الاولى للاتجاه الواقعي في أدبنا الحديث تلك البذور التي تعنى بالنقد الاجتماعي للنظام القائم ، وتتعاطف مع الطبقات الكادحة ، وتكلم بلسان احدى الشرائح الطبقيّة ، الى بقية السمات العامة التي يتصف بها الادب الواقعي في شكله العام . ان أهمية هذه الدلالة تكمن في أن هذه الشعيرات الجذرية الاولى هي التي امدت — تاريخيا — أدبنا الواقعي بعصارة الواقعية بما يتفق مع تكويننا الذاتي الاصيل . وهذا يعني من زاوية أخرى ان الواقعية ليست مذهبا مستوردا ، وانما هي مجبوع النتائج المتبلور في اعمال المويلحي و طاهر لاشين وعيسى عبيد وتوفيق الحكيم . من هنا كانت الحقيقة التي خرج عيسى بن هشام لبحث عنها ، ومعه عصر كامل ، هي « مصر البرجوازية » فمن طريق تصارع الافكار بين الباشا من جهة وبين عيسى بن هشام ونماذج مختلفة من البرجوازيين المصريين مثل المحامي والطبيب « نتبين ان المثال الاعلى للحياة الاجتماعية في مصر هو الطبقة البرجوازية ، واقول المثال الاعلى ، وانما مدرك ان هذا المثال نفسه يتعرض بدوره لنقد شديد من المؤلف ، الذي لا يغفل عن معايب البرجوازيين المصريين الكثيرة ، ولكن نقده لهؤلاء يستهدف الاصلاح ، أي أنه يرى الإبقاء عليهم بعد أن يتلافوا عيوبهم » (١) .

وعلى النقيض من وعي المويلحي وثباته ، نرصد الحيرة البالغة العنف في قصة « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل . ولا ريب ان زينب كانت قد استكملت الى حد كبير الثوب الروائي العصري ، فلم يكن بها من آثار المقامة شيء ، بل هي حفلت بالعامية المصرية فاستحدثت بهذا الفتح الرائد اداة تعبيرية جديدة ليست من التراث العربي في شيء . واذا كنا نعلم عن المويلحي أنه تأثر بالغرب وحضارته ، الى جانب تأثره بمصر وواقعها ، فاننا على يقين من أن هاتين الميزتين هما اللتان امتدتا في شرايين زينب وهيكل . فكانت الخاصة الاولى في الدكتور هيكل انه أحد أولئك الذين حملوا مشعل « مصر للمصريين » زمنا طويلا منذ عهد مصاحبته لاحد رواد الفكرة المصرية في المجال السياسي ، واقصد به

١- د.علي الراعي — «دراسات في الرواية المصرية» — طبعة اولى — ١٩٦٤ المؤسسة المصرية العامة للتأليف — (ص ١٤) .

« احمد لطفي السيد » . الا أن هيكلا الى جانب مصريته ، كان واحدا من أبناء جيل النهضة الادبية الحديثة التي تربت بين أحضان أوربا . فقد عاش في باريس أمدا غير قصير ، عاد بعدها وقد أورثته الحضارة الغربية والثقافة الأوروبية غيرة على وطنه المتخلف المستعبد . ومن ذلك المزيج المركب بأصالة نادرة من الحس المصري العميق والادب الفرنسي العظيم ، تكونت لدى هيكلا أولى سمات بنيانه الفني . لذلك نستقبل كلماته عن الظروف التي كتبت زينب في ظلها ، بفهم كبير حين يقول : « وليل الحنين وحده هو الذي دفع بي لكتابة هذه القصة » ، ولولا هذا الحنين ما خط قلمي فيها حرفا ، ولا رأت هي نور الوجود ، فقد كنت في باريس طالب علم يوم بدأت أكتبها وكنت ما أفتأ أعيد أمام نفسي ذكرى ما خلقت في مصر مما تقع عيني هناك على مثله ، فيعاودني الحنين للوطن حين فيه عذوبة لا تخلو من حنان ولا تخلو من لوعة » (١) .

لم ترث زينب واقعية المويلاحي ، لأنها كانت من إحدى النواحي ثمرة الرومانسية الفرنسية ، أو كما لاحظ يحيى حقي في المرجع السابق (ص ٤٢) من أنها ثمرة قراءة بول بورجيه وهنري بوردو — ولا أقول أميل زولا — في استطراد السرد وقلة الحفاوة بالحوار ، وإقامة القصة على عمود الحب والدوران حوله . ومنذ الصفحات الأولى من قصة زينب ، نلتقي بأسرة ريفية تجلس على الأرض لتتناول الفطور من قبل أن يخرج كل أفرادها ، من كبار وصغار وذكور وإناث لعلهم الشاق في الحقول ، فإذا الفطور الذي سيقم أودهم حتى الظهيرة لا يزيد على خبز وحصوة ملح ، فتظن أن هذا المطلع البطولي — على حد تعبير يحيى حقي — سيؤدي بنا إلى ثورة عنيفة ضد الفقر والظلم والاستغلال ، ولكننا لا نجد شيئا من ذلك ، بل نجد نقیض ما نتوقع . نجد أن « هذا الوصف مجلل كله بنغمة شاعرية تضفي على الواقع كثيرا من الجمال والخيال ، وتوحي اليك أن أهل القرية قانعون بحالهم ، وأن جمال القرية هو في هذه القناعة ، وتحس أن المؤلف يخشى تصدع هذا الجوع كله إذا تخلى الفلاح عن قناعته » (٢) . وتبدو حيرة هيكلا على أشدها فيما يسميه الدكتور علي الراعي

١ — نقلا عن « فجر القصة المصرية » ليحيى حقي — طبعة أولى — ١٩٦٠ — المكتبة

الثقافية — دار القلم (ص ٤٠) .

٢ — المرجع السابق (ص ٤٧) .

بالحيرة بين الطبقات ، فما أراد حامد بطل القصة في اطار عاطفة الحب أنه أراد أن يجمع بين النقيضين دون أن يوفق بينهما ، فكان نصيبه الفشل . حاول أن يساند طبقته ويساند غيرها عليها في نفس الوقت ، فلفظته الطبقة الأخرى ، ولم يعبر ما بينه وبين طبقته ، فأصبح حتما عليه أن يختفي (١) . وتلك هي النهاية التي اختارها هيكل لبطله ، هو أن يغيب تماما عن مسرح الرواية وأرض أحداثها . وكادت قصته أن تكون منفصلة عن قصة زينب التي تبدأ بعد ذلك ، وتنتهي على نحو آخر يشبه من بعيد نهاية غادة الكاميليا مما يؤكد تأثر هيكل بالرومانسية الأوروبية تأثرا مباشرا .

معنى ذلك أن ثمة لقاء واضحا بين المويلحي وهيكل هو ما ادعوه بوحدة المزيج المركب من الروح المصرية والثقافة العربية . ولكنهما بعدئذ يفترقان : المويلحي الى ذلك التناقض الحاد بين مضمون حديث عيسى بن هشام ، ذلك المضمون الواقعي المعاصر ، وبين الشكل العربي المتوارث القريب من أسلوب المقامات . أما هيكل ، فعلى العكس من ذلك يتم التناقض في عمله بين الشكل الحديث بما فيه من جراحة على استخدام العامية المصرية في السرد والحوار وبين المضمون الرومانسي البعيد عن شقاء المجتمع المصري حينذاك .

لهذه الاسباب مجتمعة ، تحتل « عودة الروح » لتوفيق الحكيم مكان الريادة الحقيقية « للرواية المصرية » شكلا ومضمونا ، بمعنى أنها في المستوى الفني المحض تحقق أولى مراحل « الوحدة الدينامية » في أدبنا الروائي أي أولى مراحل التكامل الفني للرواية المصرية . ولعله من المفيد أن نسجل « الوحدة الزمنية » التي اثمرت « عودة الروح » و « أهل الكهف » جنباً الى جنب : الأولى في الثوب الروائي ، والأخرى في الثوب الدرامي . أما « أهل الكهف » فقد استقبلها النقاد الذين عاصروا ظهورها بترحاب شديد فتبين دلالاته فيما قاله الدكتور طه حسين حينذاك من أن المسرحية « حادث ذو خطر ، لا أقول في الادب العربي المصري وحده ، بل أقول في الادب العربي كله . وأقول هذا في غير تحفظ ولا احتياط ... ان بابا جديدا قد فُتح للكتاب وأصبحوا قادرين على ان يلجوه وينتهوا منه الى آماذ بعيدة رقيقة ما كنا نقدر أنهم يستطيعون أن يفكروا فيها الآن نعم : هذه القصة حادث ذو خطر يؤرخ في الادب العربي عصرا جديدا . .

انها اول قصة وضعت في الادب العربي ، ويمكن أن تسمى قصة تمثيلية حقاً، ويمكن أن يقال انها أغنت الادب العربي وازدادت ثروة لم تكن له . . ويمكن أن يقال انها قد رفعت من شأن الادب العربي واتاحت له أن يثبت للآداب الأجنبية الحديثة والقديمة . . . كل هذا يمكن النقاد من أن يتبينوا في هذه القصة روحاً مصرية ظريفاً وروحاً أوروبياً قوياً « (١) .

ان ما بعيننا من هذا النص المطول لطفه حسين ، هو أن النقد المصري الحديث على يدي رواده العظام كان على وعي تام بالدور الخطير الذي قام به ادب توفيق الحكيم في شق الطريق إلى « الروح المصرية » بوسائل التكنيك الغربي . وتلك هي الدلالة الجوهرية الكاملة في الوحدة الزمنية التي جمعت أهل الكهف وعودة الروح في إطار حقبة تاريخية واحدة . كانت هذه الحقبة كما تبيننا من القسم الاول ، هي مرحلة الصراع القومي لمصر من أجل تحقيق ذاتها الاصلية ، واكتشاف وجودها الخاص ، وكان الادب من أدوات هذا الصراع التي أحيطت بقداسة اقرب الى الارهاب : فالإتجاه إلى الغرب في أحدث منجزاته الفنية لا يطمئن القلوب التي استراحت إلى آثار السلف ولا تطمئن إلى حضارة الاجنبي ، والاتجاه إلى « مصر » يثير الذعر في القلوب التي آمنت بالتراث فيما يشبه العقيدة الدينية . لذلك كان من اليسير أن تتجاهل هذه القلوب أو تلك ما تعنيه خطوات المويحي وهيك (الذي أثار السلامة فأصدر زينب بتوقيع مستعار) من ارهاصات التحول الثوري الجديد الذي انجزت عودة الروح وأهل الكهف مهامه الاولى . لم تكن الفكرة المصرية ولا التكنيك الغربي في كل من حديث عيسى بن هشام وزينب على درجة عالية من النضج تسمح بالتحول الكيفي الجديد الذي يثير الغزع . لذلك سارع طه حسين وقلة نادرة معه بحماية الخطوة الاولى لتوفيق الحكيم في الطريق الشاق الوعر ، وان لم تسلم هذه الخطوة ممن يقول ان « أهل الكهف خطرة على شبابنا لأنها تزيغ أبصارهم عن الحقائق » (٢) . وقصة الهجوم الذي تعرضت له عودة الروح عند ظهورها تكشف لنا كما يذهب الدكتور عبد المحسن بدر عن أن قضية الادب الاولى

١ - طه حسين - « فصول في النقد والادب » - طبعة أولى - ١٩٢٥ - مدار المعارف

بالقاهرة (ص ٩٢ - ٩٣) .

٢ - عيسى هقي - عدد فبراير من مجلة « الحديث » الصادرة بعلي باب مام ١٩٣٤

واميد نشر المقال في كتابين : بحر القصة المصرية وخطوات في النقد .

« كانت ما تزال قضية الأسلوب ، وأن النقاد والادباء في عصره لم يلتفتوا الى محاولة المؤلف الجادة والمخلصة لتطوير الرواية العربية ، وتقديم بناء روائي متماسك ، يتعدى نطاق الترجمة الذاتية ، باطوارها الضيق ، وبنائها المفكك ، واسلوبها التقريري ، الى افق آخر أوسع وأرحب » (١) .

تلك هي القيمة الحقيقية لريادة « عودة الروح » طريق الرواية المصرية . فهي ثمرة نظرة شاملة لتوفيق الحكيم تجلت في نفس الوقت في مسرحية « أهل الكهف » . أي أنها ليست وليدة نزوة عابرة أو فكرة طارئة ، وإنما هي على الرغم من أنها امتداد تاريخي لجهود الرواية العربية في مصر ، إلا أنها تحولت بترجمات هذا الامتداد الى مستوى كيني جديد بدأت به الرواية المصرية تاريخها الحقيقي ، وحياتها الحقيقية . ان أهمية هذه النقطة تتأكد لنا من التأثير الضخم لهذه الرواية على مجرى ادبنا الروائي المعاصر . ولو أنها كانت مجرد عمل عظيم في عصره وكفى ، لما استطاعت ان تحفر لنفسها هذا المجرى في أعمال الادباء المعاصرين وفي مقدمتهم نجيب محفوظ . هذا التأثير لا يؤكد العظمة الفنية للرواية في ذاتها ، بقدر ما يؤكد تلبيتها لاحتياجات مرحلة تاريخية محددة ، بكل ما تشتمل عليه من سمات السلب والايجاب . بل ان عودة الروح ، تحمل من خصائص عصرها هذه السمات السلبية والايجابية في صورة تمنحها رؤية العصر وروح العصر وفي صياغة تنقل ما بقي منها الى ادبنا الحديث .

وهاتان هما النقطتان اللتان نستنير بهما في تقييم « عودة الروح » : ماذا حملت أولا من ملامح العصر ؟ وماذا استطاعت ان تحمل الى الاجيال التالية ؟ ولنواجه الرواية ، ونحن ندلي بإجابتنا ، وجها لوجه .



تبدأ عودة الروح بما يشبه « البرولوج » الذي يسبق الفصل الاول ، فنحن مع مجموعة من الاخوة القادمين من الريف غير ان ظروف الحياة تبقيهم في القاهرة ، فهذا طالب « بالمهندسخانة » وذاك ضابط موقوف عن العمل ، والآخر مدرس ، ومعهم ابن شقيقتهم الثري القاطن بالريف ، وشقيقتهم العانس التي تخدمهم . وهم جميعا قد استلقوا على فراش المرض بتلك الغرفة في حي السيدة ، فإذا سألهم الطبيب لماذا يرقدون معا ، وفي الشقة غرفة أخرى للاستقبال يمكن استخدامها في مثل هذه الظروف ،

١ - راجع كتابه « تطور الرواية العربية الحديثة في مصر » طبعة اولى - ١٩٦٤ حدار

المعارف بالقاهرة - (ص ٢٩٤) .

ينطقون جميعا في صوت واحد : « مبسوطين كده » ويعلق الحكيم بصورة مباشرة ذات دلالة « ... ولو استطاع أحد لقرا على وجوههم الباهتة ، ضوء سعادة خفية بهرضهم معا ، خاضعين لحكم واحد ، يعطون عين الدواء ، ويطعمون عين الطعام ، ويكون لهم عين الحظ والنصيب » وعندما يقول الطبيب — أو المؤلف — أن أحدا غير الفلاح لا يستطيع أن يعيش هكذا . الزوجة والاطفال ورب البيت وبهائمهم في مكان واحد ، نضع أيدينا على نقطة البداية في « عودة الروح » .

المنطلق الفني عند الحكيم في الفصل الاول، هو الحدث في لحظة حضور مع استخدام ما يسمى « بالفلاش باك » . . فنحن نكاد نتعرف على معظم الشخصيات في جلستهم العائلية المعتادة ، ولكن الفنان يتخير من بينهم جميعا « زنوبة » و « محسن » ابن أخيها ليسلط عليهما الاضواء بغير تحفظ . . فالاولى فتاة عانس تسكن مع اخوتها في القاهرة لترعى شؤونهم الخاصة بعد ان فاتها قطار الزواج ، وبعد ان تربص بها « البخت المائل » العديد من المرات . . اما « محسن » فهو يناضل عبثا مظاهر الضعف التي تسري في كل اعضائه كلما ذكر اسم « سنية » جارتها الجميلة امامه . ويعتمد الحكيم اساسا في صياغة هذه الشخصيات على الحوار من ناحية، والعامية المصرية من ناحية اخرى . ويتطور المسار الروائي من البساطة الى التركيب مع تطور الشخصيات والحوادث من الواقعية الى الرمز ، فلا ريب اننا عندما نستمع الى لفظة « الشعب » التي تأتي عفوا على لسان محسن وهو يسأل عن اعمامه ، لا نتصور مطلقا ان المؤلف يحاول استدراجنا الى ما هو اعرق من النداء الشائع . كذلك حين تبدأ علاقة محسن بابنة الجيران « سنية » لا نستشعر ان ثمة شيئا غير طبيعي سوف يحدث . وانما يخلق الحكيم هذه الشخصية او تلك من صميم النموذج الواقعي المائل لها في دنيا . لذلك اقدم على العامية المصرية بغير افتعال ، كما اقدم على الحوار دون تمليل . ولكنه لم يلبث ان تحول بنا مع هذه البدايات الاولى الى مسار يصعب معها ان نبقي على تصورنا الواقعي للاداء والنماذج الانسانية . وانما نراه يقدم الشخصيات من خلال الحدث (كما قدم لنا زنوبة) او يقدم لنا الحدث من خلال الشخصيات (واقعة منديل سنية) او هو يقدم بعض الشخصيات من خلال بعضها الاخر (محسن وزنوبة) .

ويستهوي الفلاش باك منهج الكاتب في تعرية الشخصيات من حاضرها لنقف على « الماضي » سواء كان في الفرد ، او في الشريحة الاجتماعية .

فأنشاء تعرفنا على «سليم» الضابط الموقوف يتوقف بنا الحكيم - وسرعان ما يجد المناسبة لهذا التوقف - فيروي لنا قصة سليم مع سيدة شامية في بور سعيد ، وكيف أدى به الامر الى حالة الايقاف الراهنة . وبينما نلاحظ على الحوار المتدفق قوة الإيحاء والتركيز والبعد عن المباشرة والتقرير ، نجد ان السرد يجانبه هذا التوفيق ، فكثيرا ما تدخل الكاتب في السباق قاطعا الطريق على الصورة الموحية بتعليق ذهني جاف كأن يقول عن محسن « وما كان احراه ان يهدأ ويطمئن ! فمن ذا يتهم او يسيء الظن بغلام في الخامسة عشرة من عمره » حين بدأت الاتهامات تتبادل الايدي فور اعلان زنوبة عن ضياع منديل سنية من فوق سطحها . لا شك انه في بعض الاحيان لم يكن الحوار في المستوى النفسي والذهني للشخصيات ، وبالتالي لم يكن يجسد المستوى الدرامي للحدث . يحتج « عبده » مثلا على معاملة « مبروك » قائلا : « ومبروك مش ابن آدم ؟ ومبروك مش واحد منا » . ومن امتى مبروك له معاملة غير معاملتنا ؟ . « من امتى ظهر التمييز ده في البيت ؟ » فخفف مبروك الخادم بصره خجلا ، وجعلت اصابعه تلعب بأزرار قفطانة القدر الممزق ، واحس في اعماقه اشياء لا يفهمها ، وشعر بدافع خفي يدفعه الى اختلاس النظر لثياب محسن الجديدة الثمينة ، غير ان شيئا آخر جعله يغمض من بصره ، ثم اذا الدافع يدفعه ثانية الى النظر سسرا الى ثياب محسن الجديدة الثمينة . وكانت تلك النظرات بريئة ساذجة لا تؤذي اي معنى ، ولكن فيها بعض الخضوع والانكسار والكآبة ! . ولعل ذلك على غير علم منه ! . ولعله كان يحس في تلك اللحظة بشيء من الفرق ، يجب ان يظل موجودا بينه وبين اولئك الذين يعيشهم منذ امد عيشة الاهل . . الا انه لم يفتن لشيء من هذا ، ولم يدرك قط شيئا ، انها هو مجرد احساس سريع مر كالبرق » . ربما اعطى هذا النص دلالة اخرى هي الفرق بين التحليل « الفني » في الرواية ، والتحليل « العقلي » في البحث او المقال . فالتحليل هنا يقتصر على التقاط المظاهر التفصيلية في الصورة دون ترجمتها الى « وقائع » او « معلومات » . على النقيض مما يقوله عن محسن الذي كان يذرف الدموع امام اهله متوسلا اليهم الا يرسلوا اليه العربة تنتظره خارج المدرسة « ما كان محسن الصغير يتمنى غير شيء واحد : ان يكون مثل رفاقه الصغار الفقراء ! لا شيء كان يذنبه خجلا سوى ان يبدو ممتازا على اقترانه بثوب او نقود او مظهر ثراء ، واشتد به الامر الى حد ان كان يخفي اسم أسرته عن رفاقه » . ان سوء الاختيار يبدو هنا شديد الوضوح

وتتراكم جزئيات العمل الروائي فوق بعضها البعض ، على الاساس الكلاسيكي في الدراما . اي ان الحدث الرئيسي يكتسب حقا مجموعة من الروايد الجانبية ، ولكنه يتركز ويزداد تركيزا ، الى ان يصل به التكثيف فالترجمة الحرفية للواقع الخام تسيء الى معنى اختيار الحدث للتدليل على هدف فني .

احدى المراحل التي يمكن تسميتها بالازمة . والمؤلف يجعل من فصول الرواية « تجارب مصغرة » للحدث الرئيسي الاكبر ، كتمهيد نفسي للقارئ والسرد في واقعيته يقرب من تولستوي وجوركي وبلزاك وزولا اكثر من قربهم لدوستويفسكي او فلوبيير ، لأنه يعتمد في جوهره على « العائلية » في البناء الطولي - او التاريخي - للرواية ، والانموذج في الشخصية والحدث . هناك عشرات الاحداث الجانبية التي توضح سيطرة الغيبات على المجتمع (زنوبة وقلب الهدهد اليتيم) او الهوة العميقة بين الكيان الرسمي وجوهره الحقيقي (سليم) . ان التوازن او الاختلال بين معدل تراكم الاحداث الجانبية ومعدل تبلور الهدف الرئيسي هو الذي يقيم في النهاية مدى نجاح « عودة الروح » نجاحا فنيا . فماذا كان هناك من يؤكد انه ليس في القصة توازن بين الباطن والظاهر ، لان الباطن عظيم والظاهر وقائع صبيانية فيها الكثير من التصنع ويكاد عقدها في بعض الاحوال ان ينفرط لمبالغته في الطول (١) اذا كان هذا صحيحا فانه ليس من المعقول ان نقيم لعودة الروح تمثالا لمجرد انها رواية « عن » الثورة . فالثورة الحقيقية في الفن تنبع من داخل العمل الروائي نفسه : هل هو يحمل خصائص العمل الثوري « فنيا » ام انه مجرد بوق لهتافات الثورة ؟

ان الاحداث الجانبية في « عودة الروح » تؤدي روايا الى نقطة محددة هي ان الجميع احبوا سنية ، وقعوا في غرامها ، وتسابقوا الواحد تلو الاخر الى خطب ودها . هذا من ناحية الهيكل الروائي . غير اننا من ناحية اخرى نلاحظ تدخلا بين هذا الهيكل المصنوع من العواطف المتتامة ، والهيكل الاخر المصنوع من العواطف الوطنية التي تبدو لنا في تشبيه محسن لسنية بايزيس ثم تتضح في ذلك النقاش بين الاثري الفرنسي ومفتش الري الانجليزي في منزل والد محسن ، ثم تتضح اكثر فاكثر في المقتسبات التي يختارها الحكيم من كتاب الموتى واسطورة ايزيس واوزيريس . كم اساءت شطحات الحكيم

في ولعه بالفلاش باك والحواشي والذبول والتعليقات الهامشية الى بنیان هذا الهيكل الاساسي .

لقد احبها الجميع حقا ، وكان هذا الغرام الجماعي هو الذي غرقهم لاول مرة ، وجعلهم يشمئزون من حياتهم ، ودفعهم الى انفراد كل منهم بنفسه . وهكذا اصبحت « سنية » محورا تدور حوله بقية الشخصيات . ولكن هذا المحور هو الذي دفع بقية الشخصيات الى حالة « الصراع » العاطفي الذي يبلور صراعا واقعيا آخر . وبدلا من الاعتماد على الحركة الدرامية في الحوار اعتمد الحكيم على « اللوحة » السردية . ثم شجب النمطية وسكونها بتعدد المواقف المحورية في الرواية ، الا اننا نلتقي بالزوائد الاضطرارية نتيجة لسوء اختيار « الموقف الروائي » حين يتم هذا الاختيار على ضوء مفهوم الحدوتة في الرواية . واذا كان للحدوتة جوانب ايجابية كالبلط الشعبي فان لها جوانب سلبية كاغفال عنصر الزمن ، وهو عنصر فني مشارك في بناء العمل الفني على نسق مختار مسبقا على عملية الخلق لا ان يتولد عفويا من مجموعة الاحداث الحدوتية .

والجزء الثاني من عودة الروح — وهو يبدأ بزيارة محسن لقريته في اجازة مدرسية — يجيب على هذا السؤال : كيف يصبح المشهد الواحد مضمونا كاملا وتصبح جميع الاحداث اطارا ضخما لهذا المضمون ؟ ان الحوار الفوتوغرافي قد يزعجنا ، والحوار الذهني قد يزعجنا اكثر ، ولكن ما لا ريب فيه ان بداية الجزء الثاني هي بداية الغوص في اعماق مصر التي تجسدت في الجزء الاول كأفراد . هنا تبدو مصر كقضية وفلسفة وحضارة ومصير . قد يضطر الفنان الى المباشرة والتقرير ، ولكن من خلال الحدث الروائي . وتلك هي اضافة « الواقعية الاجتماعية » الى معنى الحدوتة في الرواية ، وهو اكثر جوانبها سلبا لأنها تحول الشخصية الى بوق للدعاية فيفاخر احد ركاب القطار بمصريته قائلا :

« — اهل مصر شعب اصيل عريق ، من ٨ آلاف سنة واحنا في وادي النيل . وكنا نعرف الزراعة والفلاحة ، ولنا قرى ومزارع وفلاحين وقت ما كانت اوربا لسه ما وصلتش حتى لدرجة التوحش » . ويرد عليه آخر :

« — لك حق يا افندم . . . احنا من غير شك شعب اجتماعي بالفطرة ! والسبب هو اننا شعب زراعي من قديم الازل في الوقت اللي كانت فيه الشعوب الاخرى تعيش عيشة الصيد » .

ان امثال هذه النصوص قد تنفى عن توفيق الحكيم ما اتهمه به البعض حين جعل فرنسا يدافع عن مصر (١) ولكنها في الدرجة الاولى تفرق بين واقعته الرومانسية — ان جاز التعبير — والواقعية النقدية والواقعية الطبيعية كليهما . والجزء الثاني بأكمله يصور المرحلة الخطيرة في حياة محسن . المرحلة التي افاق فيها — ومعها اعمامه بقية « الشعب » — على ان سنية تحب جارهم الوارث الجميل من دونهم جميعا ، حينذاك توحدت قلوبهم جميعا في الحنة ، محنة الحب العظيم الخائب . حتى « زنبوبة » شاركتهم المأساة لانها كانت تأمل خيرا في ذلك الوارث الجميل الذي يقيم منذ زمن اسفل شقتها في نفس العمارة . هي المرحلة التي تبدأ وتنتهي بهذا الشعر « ما اسعد الجماعة ! وما احسن تلك الحياة مع الشعب » . وهي ايضا المرحلة التي يتعرف فيها على حقيقة مصر ، مصر الروح ومصر الثورة معا . مصر الفلاح الذي اذلت له امه ، وامتهنه ابوه ، ولم يعرفه حقا الا على « الطبيعة » الحية الصامتة ، وعلى لسان اعجمي جاء من اوربا بحثا عن « الحقيقة » في جوف ارضها . والجزء الثاني اخيرا هو بداية التركيز على مصر الارض والفلاح ، وتجسيد التناقض بين مصر والهيمنة العثمانية من ناحية والفكرة العربية من ناحية اخرى .

ويغلب على هذا الجزء اللاحق على « حيوية الشخصية » كعنصر اساسي في تجسيم الشخصية الفنية . فما ان وصل محسن الى محطة القرية حتى نزل من القطار « وسار بين الخادمين كالمستغرب » ، وكلمة (بيه) ترن في اذنه رنيناً غريباً . غير انه لم يكره ذلك هذه المرة ، وشعر بشعور غريب من الخيال ، وود لو ان سنية كانت حاضرة لتري وتسمع « الا ان هذا الزهو والخيلاء يعود فيتوارى امام ذلك المشهد المستفز لجوهره الاصيل حين عاملت امه التركية الاصل الفلاحين الذين تجمهروا لتحيته معاملة مهينة مليئة بالاذلال والكراهية لاهل مصر . حتى والده الذي راوغ كثيرا في قبول هذه السيطرة من « امرأة » استجاب لها في النهاية وشارك في « المهزلة » . ويضع توفيق الحكيم كلتا يديه بشجاعة وجراة على مأساة الفلاح المصري في ظل سطوة الاتراك والسادة من المصريين ، ويستند به حماسه فيفرض بين الفلاح المصري والبدو ، ولو على لسان البسطاء من

١ — يحيى حقي — فجر القصة المصرية — (ص ١٣٤) وعبد المحسن بدر — تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (ص ٢٨٧) .

اهل القرية . وتحقق هذه الصفحات الحافلة بالتعاطف مع الفلاحين، درجة عالية من النضج . تحقق الذاتية مع الموضوعية في اطار من الصدق الفني الصارم . تحقق معنى « الهروب من الشخصية » وكيف انه لا يتناقض مع « التجربة الشخصية » . فبينما كان الحكيم في الجزء الاول من الرواية ينقل من حياته الخاصة نقلا حرفيا (١) ما جاء في حوار محسن مع سنية حول حياته المبكرة مع العوالم او مع زنوبة وامامه عن الحياة في الريف ، نراه هنا يقوم بعملية تقطير لتجربته الشخصية في الحياة فتصبح هي الاساس والمنطلق ، ولكنه يجوب بها بعدئذ آفاقا بعيدة عن الواقع اليومي المألوف . هكذا جاء تمسكه بتجربته مع الام التركية والاب الفلاحي الاصل عنصرا اصيلا في تجربته مع الارض والفلاح .

وهكذا ايضا جاء موقفه المبكر من الفكرة العربية موقفا منحوتا من الواقع حين اخذ يستجوب « الخفير » حول الفروق بين « الفلاحين » و « البدو » ، وكان الخفير بدويا ، وهي حيلة فنية لاثبات العكس مباشرة : « — كيف يا بيه البدوي مثل الفلاح ؟! »

— ايه الفرق بين الاثنين ؟

— كيف يا بيه .. كيف ؟ .. البدوي اصيل ؟

— والفلاح مش اصيل ؟

— الفلاح عبد بن عبد .. احنا بدو ما نرضى الضيم »

فاذا علمنا ان لفظة البدو كانت « العرب » في الطبقات الاولى من الكتاب ، ايقنا بهدف المؤلف في مناقشته لعروبة مصر « مهل هذا الفلاح من يصح اتهامه بالا اصل له وهو اصل الاصول ؟ » ، « بينهما هذا البدوي لا يزال على الوحشية وحب الحرب والثأر والدم .. بقايا الحياة الاولى المهجية المثلثة غير المستقرة التي اساسها الغزو والسطب ونهب القبيلة للقبيلة » وهي نفس العبارات التي جاءت في كتابه « تحت شمس الفكر » في معرض حديثه عن الفرق بين العرب والمصريين كبدخل حديثه عن الموقف (المصري) الاصيل من الاحداث الجارية من حوله . لهذا نحن نفهم معنى ابتسامة محسن وهو يصغي الى اجابات الشيخ حسن ورايه في البدو ، ثم انفعاله بالسعادة وهو يردد « الفلاح احسن من البدوي ، واكرم من البدوي ، واطيب من البدوي ، مش كده ياعم الشيخ حسن ؟ »

الا ان هذه الدرجة العالية من النضج في معظم صفحات الجزء الثاني من « عودة الروح » لا يستقيم معدل النضج فيها حين يستخدم الحكيم نفس المنهج التعبيري في معالجة بعض المشاهد الاخرى . وهو في ولعه ببعض ادوات التعبير وشغفه باستخدامها انما يؤكد ان الرواية المصرية في طورها الاول كانت « محدثة نعمة » ما ان تنجح في استعمال احدى ادوات التعبير حتى تنجح الى استعمالها بمناسبة وبغير مناسبة الى ان تأتي بنتائج عكسية على طول الخط . . كما لاحظنا في اقحام المؤلف للفلاش باك في كل واقعة وفي تصوير كل شخصية ، وكما لاحظنا في استخدامه للرمز في هذا الجزء الثاني فهو يسرف حين يصور لنا البقرة التي يرضع العجل من احد ثدييها ويرضع الطفل البشري من ثديها الاخر ، وهو يتعسف حين يرجع بهذه الظاهرة الى ايمان المصريين القدماء بوحدة الوجود ، وهو يتطرف حين يجعل مفتش الآثار الفرنسي وحده هو الذي يعلم حقيقة مصر دون غيره من عباد الله . لقد استهوته فكرة النقيض التي جربها في موقفه من العروبة على لسان البدوي (او العربي) فأراد محاكاتها على لسان الفرنسي . وبينما احرزت التجربة الاولى بعض النجاح اخفقت المحاكاة في سيل من التقارير المباشرة . ويتأكد لنا من جديد ان هذا الجزء هو المقابل الريفي للجزء الحضري ، الاصلة في طرف ، والزيف في الطرف الاخر . مصر في جانب والاستعمار الغربي في الجانب الاخر . كذلك نحن نستطيع ان نتتبع الفكرة المصرية عند الحكيم في هذا الجزء من موقف الام التركية الى موقف العربي (البدوي) من الفلاحين الى موقف البقرة من ابنها والابن البشري الى تضحية الفلاح العظيم ، الى قوله « هل يستطيع هو ايضا ان يضحي في سبيل سنية ؟ وان يذذف بنفسه في الالم والشقاء من اجلها ؟ ام انه ليس من دم ذلك الفلاح » ؟ وقول المفتش المصري « جيء بفلاح من هؤلاء واخرج قلبه تجد فيه روااسب عشرة آلاف سنة ، من تجارب ومعرفة رسب بعضها فـسوق بعض وهو لا يدري ! نعم هو يجهل ذلك ، ولكن هناك لحظات حرجة ، تخرج فيها هذه المعرفة وهذه التجارب فتسعه وهو لا يعلم من اين جاءته . هذا ما يفسر لنا — نحن الاوروبيين — تلك اللحظات من التاريخ التي نرى فيها مصر تطفر طفرة مذهشة في قليل من الوقت ، وتأتي بأعمال عجاب في طرفة عين » بهذا الفهم لحقيقة مصر والمصريين يرى الرجل الاجنبي معجزة الاهرام على انها صلاة من الحجر شيدها التساند والتأزر الخفي في محبة « المعبود » الاكبر ، فللمصريين قلب واحد وروح واحدة . وهنا تأتي عبارة

« الكل في واحد » في مكانها المناسب تماما ، لانها عباد الفكرة المصرية — روائيا — عند توفيق الحكيم . فترجمتها السياسية هي تجسد القلب الواحد في قائد وزعيم يخلص لمصر اخلاص شعبها لها .

وما ان يعود محسن الى القاهرة حتى نفاجأ معه بالقيمة الكلاسيكية لحركة الاحداث ، فقد تمت خطبة سنية الى الجار الوارث الجميل ، واشتعل البيت نارا لاهبة للقلوب المحبة . ويتحقق شعار « الكل في واحد » في وحدة الشخصيات ازاء الحدث العظيم « المشترك » وتتجسد الهزيمة الروحية في ذلك « الموجد » الصوفي كمخلص من العذاب ، فيلجأ محسن الى « السيدة زينب » باكيا ، وتنهمر عليه الاحلام ليلا تحمل اليه اشهى القبلات من ثغر سنية . « ولاول مرة احس القرب منهم . . . فالعاطفة بينهم مشتركة ، وكل شيء مشترك ، وكذلك الخيبة والالام » ولقد اهتم الحكيم بتصوير النماذج الثلاثة « سليم » و « عبده » و « محسن » في لحظة واحدة ، من ناحية الزمان ومن ناحية العاطفة نحو سنية . وكان هذا الاهتمام تعبيراً بالغ الدلالة على موقفه الفني من هذه الشخصية الرمزية ، وموقفه الانساني من بقية الشخصيات ، وهو التعاطف الشديد . ويتضح الحس الدرامي للحكيم في بلورة الموقف من سنية ، فالهياج العصبي من جانب زنوبة ، يقابله العطف والتقدير من جانب الجميع . ويعتمد الفنان على تجميع الخيوط من حركة الاحداث وتكوين الشخصيات في هذا الموقف . ويجعل من « البطولة للجميع » سمة رئيسية من اهم السمات الفنية في « عودة الروح » ومن بعدها الرواية المصرية . وفي سبيل ذلك لا يعنيه ان يقدم لنا قرب الخاتمة شخصية جديدة « مصطفى » من جذورها الاجتماعية والنفسية ، وهو الفتى الذي آلت اليه نهاية قصة سنية بالزواج منها فلم يظفر باشمنزاز احد سوى زنوبة التي تكن له مشاعر خاصة كعانس مزمنة . وقد حاول الحكيم ان يجسد التناقض بين « مصطفى » من جذورها الاجتماعية والنفسية ، وهو الفتى الذي آلت اليه هذا التناقض لم يصل الى مستوى الكراهية ولا الى مستوى التعاطف ، وان ظل متوترا مذبذبا كبندول المثلق وفي موازاة هذا التوتر اقام الفنان توترا آخر بين بيت الدكتور حلمي — والد سنية — وبين بيت الشعب ، وسنية من بين افراد على وجه الخصوص . ويبدو ان التوتر بلغ مداه بالمؤلف فاختلطت عليه وسائل التعبير فترجم الحوار في كثير من المقاطع الى السرد النصيح مبررا هذا المقطع او ذاك بقوله مثلا « هذه خلاصة ما انفجرت به الام »

وتنحاز كاميرا الحكيم في الصفحات الاخيرة الى سنية اذ تغيرت حتى

في نظر سليم ولم تعد تلك المرأة (المادية) المغرية ، وإنما هي ذلك الاسم المعنوي الذي لا يدل الا على معبود واحد يتألمون كلهم من أجله . وكان محسن يشاهد ما جرى امامه في ابتسامة وسرور داخلي لعبارة « معانسا منديلها » و « قالت لنا تعالوا » الخ . . . متأثرا للفتة « نحن » التي حلت محل لفتة « انا » . واذا تجاوزنا عشرات من الحواشي والذبول التي تعترض طريقنا مع تعليقات المؤلف وملاحظاته الشخصية، استطعنا ان نبليغ خاتمة الجانب المأساوي في الرواية حين يذهب محسن الى بيت سنية ليخرج منديلها الحريري ويعطيه لها في صمت . ولولا روح الميلودرام في هذا الموقف « المؤثر » لكان الخاتمة الطبيعية . ولكن المؤلف — معنا — قد ادرك ان النهاية « الفاجعة » على هذا النحو لا تثمر الرمز العظيم الذي بنى روايته على اساسه . ومن ثم كان لا بد من الانتظار قليلا حتى يأتي الربيع وتحبل مصر وتحمل في بطنها مولودا هائلا « وها هي مصر التي نامت قرونا تنهض على اقدامها في يوم واحد . انها كانت تنتظر — كما قال الفرنسي — ابنها المعبود رمز آلامها وآمالها المدفونة يبعث من جديد . . وبعث هذا المعبود من صلب الفلاح » . ويخرج محسن في خضم المظاهرات الوطنية فقد انفجرت الثورة من قلب واحد وهو قلب مصر . وكما ان سنية هي ايزيس ، فكذلك « المعبود » العظيم الذي قاد ثورة مصر هو اوزيريس . ويفاجأ محسن بأنه ليس بهفرده في طوفان الثورة ، بل ان « الشعب » كله قد خرج يشعل البركان الذي ظل يغلي آمادا طويلة ، الشعب الصغير والشعب الكبير على السواء . الى ان تم القبض على « الشعب الصغير » بعد العثور على كميات مكدسة من المنشورات بغرفة على السطح !

ولا يلبث محسن مع اعمامه في المعتقل اياما حتى يحولون الى احدى المستشفيات — من باب العطف على مركز والد محسن الاجتماعي — وهناك يلتقي بهم ذلك الطبيب الذي صادفناه في بداية الرواية « هو انتم ؟ » . . وبرده هنا كمان جنب بعضكم ؟ الواحد جنب اخوه « فقد فوجيء بهم على أسسرة تصطف الى جانب بعضها في مكان واحد . ويتم بذلك ميلاد « عودة الروح » . وقبل ان نتساءل عن مكان هذا العمل في تاريخ الادب المصري الحديث لا بد لنا من مناقشة مجموعة من الاراء الهامة التي رافقت ولاحتت صدوره بمختلف مناهج التقييم .

فنحن نستمتع منذ وقت مبكر الى رأي يقول ان الخاتمة جاءت باردة تافهة ليس فيها حرارة الباطن ولا عظمت « فصورة الثورة باهتة مقتضبة ،

ويمكن ان يقال انها دخيلة على القصة وثانوية بالنسبة لموضوعها « (١) بالرغم من ان صاحب هذا الرأي نفسه يقول في مكان آخر ان اساس هذه القصة هو الاسطورة الفرعونية الواردة في كتاب الموتى عن مقتل الاله اوزوريس وكيف طافت اخته لجمع أشلائه وانحنت عليها تنادي روحه عليها تعود للجسد فيبعث حيا « فالأشلاء المتفرقة هي مصر المتقطعة الاوصال ، وعودة الروح الشرارة التي اوقدتها الثورة المصرية » (٢)

غير ان هناك رأيا آخر يقول ان النفس المصرية في عودة الروح هي النفس البسيطة والحيثية في آن ، وقد ثارت في انسب الاوقات واكثرها ملامعة لطبيعتها التي تؤثر الصمت الطويل تعقبه الثورة العارمة (٣) وثورة مصر هي خاتمة البحث من طريق يرفض الاستعانة بالشرق ممثلا في الخلافة كما يرفض الاستعانة بالغرب ممثلا في فرنسا (٤) هذا الطريق الذي يصل بين مصر القديمة ومصر الحديثة برباط حي من آيات النضال التي احسها محسن بصورة مبهمة فهي لم تخرج الى منطقة العقل والعمل الا في الوقت الملائم (٥) .

وهناك رأي ثالث يميل الى ان عودة الروح تترجم لحياة توفيق الحكيم الشخصية (٦) . بينما يميل رأي حديث الى ان المؤلف يتصور مصر التي يظهر عليها التفكك والانقسام هي نفسها التي تخفي قوة روحية هائلة تنتظر المعبود الذي يلم اشتاتاتها المبعثرة ويوجهها الى الهدف الحقيقي لتقوم بالمعجزة كما حدث في ثورة ١٩١٩ وهي لا تستطيع القيام بالمعجزات الا اذا توحدت جهودها في العمل المشترك ووجدت الزعيم الذي يوحد جهودها في سبيل هذا الهدف (٧) . ويدور تصور توفيق الحكيم عند صاحب هذا الرأي على ثلاثة محاور: تعلقهم بالمعبود، وسعادتهم في العمل كتلة متماسكة وارتباطهم بهذه العاطفة ارتباطا عميقا ينبع من اعماق قلوبهم لا من عقولهم (٨) ولعل تفسير هذه الظاهرة — عند صاحب الرأي نفسه — يرجع الى

١ — يحيى حقي — المصدر السابق (ص ١٣٤) .

٢ — نفس المصدر — (ص ١٣٢) .

٣ ، ٤ ، ٥ — صلاح الدين ذهني — مصر بن الاحتلال والثورة — (ص ١٣٥ — ١٣٦ —

١٤٢ — ١٤٥)

٦ — اسماعيل ادهم — توفيق الحكيم (ص ٩٢ — ١٢٤) .

٧ ، ٨ — د. عبد المحسن بدر — المصدر السابق (ص ٣٨١ — ٣٨٤) .

تصور الحكيم للتاريخ المصري ، فهو يرى ان مصر محتفظة بطبيعتها الخالدة الثابتة على مر العصور ، وان هذه الطبيعة لا تتغير ولا تتبدل ، وان ما يظهر على سطح الواقع من مظاهر التخلف كبؤس الفلاح مثلا ليس الا غشاء سطحي يكشف عن جوهر حقيقي اصيل ورائع . ونتيجة لذلك نجد المؤلف لا يشغل نفسه بالكشف عن روح الشعب في صورة واضحة صريحة وذلك لانه يعتقد ان هذه الروح كامنة ثابتة واضحة حتى في العادي والبسيط من المواقف . وقد ادنى نفس هذا التصور الى ما نحس به من ان الاحداث في الرواية لا تتطور نحو غايتها ، وهي التعبير عن روح الشعب المصري ، ولكنها تظل ثابتة لا تخضع للتطور ، فاذا وقعت الثورة التي يريد بها المؤلف التعبير عن هذه الروح فانا نحس بأنه لم يمهّد لوقوعها تمهيدا ، وانها وقعت فجأة دون ان نحس ببوار ظهورها فهي في نظر المؤلف اشبه بالمعجزة (١) .

بينما يركز رأي حديث آخر على ان الفكرة الرئيسية في الرواية هي فكرة « المعيشة المشتركة » (٢) وان ما تحرص عليه الرواية هو سلامة الفكرة اولا ثم سلامة الواقع من بعد (٣) وسنية لذلك — في المستوى التجريدي — تدفع فريقا من ابناء الطبقة الوسطى الى الاشتراك في الثورة التي تمهد الطريق لمستقبل الطبقة كلها ، وتدفع فريقا آخر من ابناء نفس الطبقة الى مقاومة السيطرة الاجنبية على اقتصاد البلاد ، ليتسع مجال العمل امام الطبقة وتحصل على مكاسب جديدة تبني لابنائها مصرهم الجديد (٤) . والواقع — عند صاحب هذا الرأي — ان الحكيم ينظر في « عودة الروح » الى بلاده نظرة دينامية ثائرة تجعله يقف وقفة صلبة الى جوار مصر وشعبها ضد كل اعدائها (٥) . ان ثورة مصر التي تنفجر في الصفحات الاخيرة من عودة الروح هي حصيلة هذه الالاف من السنين التي هي ماضي مصر . والمصريون مستعدون للقيام بالعظيم من الافعال وروحهم في حالة ثورية بركانية تنام حينما تفتقد مصر الزعيم والقائد (٦) .

ان تعدد هذه الاراء في « عودة الروح » على مدى جيلين من الزمان في مرحلة حضارية واحدة ، يؤكد شيئا هاما هو ان هذا العمل بالرغم من كل ما يمكن ان يؤخذ عليه من تحفظات الناقد المعاصر ، كان تلبية فنية جادة

١ — نفس المصدر (ص ٢٨٦) .

٢ — د. علي الراعي — دراسات في الرواية المصرية (ص ١٠٠ — ١٠٣) .

٣ — نفس المصدر (ص ١٠٦ — ١٠٧ — ١١٢ — ١١٤ — ١١٥) .

لاحتياجات المرحلة التاريخية التي نبت فيها ، وكان ممثلا امينا لمعظم خصائص العصر الذي ولد فيه ، سواء بالسلب او بالايجاب . وهذا هو « المنظور » الذي فرضته « عودة الروح » على نقادها ، ولكنها لم تظفر بصياغة منهجية ترتفع الى مستوى هذا العمل الهام .

فعودة الروح ليست مجرد بناء روائي اكثر تكاملا من الابنية السابقة ، وانما هي تجسيد حي دقيق للصراعات التي عاناها الروائي المصري في اكتشاف الرواية المصرية كفن ادبي جديد . فلا شك انه من اليسير ان نصنف « زينب » هيكل في خانة الادب الرومانسي . ولكنه من العسير ان نصنف « عودة الروح » في اية خانة تقليدية . ان كاتبها يستوحي الدراما الكلاسيكية في اتخاذ « العقدة » مركزا رئيسيا لتجمع الاحداث والمواقف والشخصيات . . هكذا كان موقف « سنية » من الغرام الجماعي الذي لم ترفضه بادية الامر . لقد ابدت شيئا من الود لحسن وعبدده وسليم وشجعت كلا منهم على انفراد ان يقع في هواها . ولكنها من ناحية اخرى وقعت في غرام « مصطفى » جازهم الوارث الجميل . وهو نفس « الامل » لزنوبة ، العانس المتصايبة . ومن ثم يصبح « الحل » الكلاسيكي المعد سلفا هو ان تختار سنية « مصطفى » من بين الجميع ، وان تختار الثورة وقودها من بينهم ، وان تظل زنوبة شبحا يائسا من الزواج . هذا هو البناء الكلاسيكي في المسرح الذي احبه الحكيم بكل ذرات دمه ، وقد انعكس على العمل الروائي من جانبين : الجانب الاول هو الاعتماد الرئيسي على الحوار ، والجانب الثاني هو الاعتماد على « حركة » الشخصيات ، لا على تطورها . تلك هي السمة الكلاسيكية المزدوجة النتائج في « عودة الروح » . فنحن قد لا نلمس خصائص فردية مميزة لكل شخصية من الشخصيات ، ربما شعرنا بها مجموعة من « النماذج » التي تلخص اتجاه احدى الطبقات او الفئات الاجتماعية ، وبالتالي فهي لا تتطور انسانيًا ، انما هي تتحرك رمزيا . وليس ثباتها نتيجة تصور الحكيم لثبات جوهر مصر ، فهذا الفهم اقرب ما يكون الى « التبرير » دون التحليل . والحق ان شخصيات الحكيم جميعها في حالة « حركة » توجهها فكرة مسبقة عند المؤلف . هذه النقطة تفسر لنا الكثير من الجوانب الفنية في الرواية . فالمنطلق المثالي عند الحكيم كايمايه بالفرد ايماننا مطلقا ، وايمانه بالفكرة « الخالدة » كمحور وحيد لبقاء مصر وثورته مصر ، هو الذي يلجئه الى التصميم الذهني في الرواية . والبناء الكلاسيكي هو اكثر التصميمات الذهنية قربا ومنالا . وبالرغم من اننا قد

نلمح شخصية حية هنا أو هناك ، في هذا الموقف أو ذاك ، فماننا لا نستطيع ان نرى شخصيات عودة الروح شخصيات انسانية من لحم ودم ، وانما هي ادوات المؤلف لتجسيد مجموعة من الافكار . وهكذا ينزل الحكيم على جدران البناء الكلاسيكي بحواريات فيها الكثير من المباشرة والتقرير ، وسرد مليء بالتعليقات التي تفتح السياق في غير قليل من العنف . والمسرح الكلاسيكي هو مسرح الثبات حقا ، وهو مسرح الحركة ايضا ، هو المسرح الذي يناقش الصفات الثابتة للانسان ، معدنه وجوهره الاصيل في مجموعة الفضائل والرزائل « الخالدة » في النفس البشرية . غير انه مسرح الحركة التي تتطور خلالها الشخصيات انسانية ، ولكنها تهبط وترتفع وتذهب وتجيء حسبما تهليه رموزها الذهنية اولا ، وحسبما يتوجه البناء الدرامي من المقدمة الى العقدة الى الحل ، من البداية الى الازمة الى الانفراج . هذا هو الجانب الذي ورثته « عودة الروح » من الكلاسيكية ، وان كانت في الرداء النثري للرواية قد زحفت اليها روح الميلودرام في كثير من المواضع . ذلك ان الحكيم لم يقتصر على الجانب الكلاسيكي ، وانما هو راح يستوحي العديد من الاتجاهات الاخرى ، ولم تكن الظلال الميلودرامية (كما لاحظنا في المشهد الختامي بين سنية ومحسن) سوى الانعكاس الامين للصراع الذي عانته الرواية المصرية في لحظات ميلادها على يدي توفيق الحكيم .

فلقد كان الاتجاه الرومانسي يغالب البنية الكلاسيكية للرواية . تولد هذا الاتجاه فنيا من ضرورة فكرية مسبقة ، وهي ان المؤلف استهدف القيام بعملية بعث تاريخي لمصر ، تعتمد على ايجاد الماضي القديم من جهة ، وتنطلق من تصور مثالي للفكرة المصرية من الجهة الاخرى . ثم تزاملت الفكرتان (مصر الخالدة والبعث) في تجسيد مجموعة من الاحداث التي تشكل فيما بينها « قصة حب » من حيث الظاهر ، وتحوي المضمون الثوري للبرجوازية الناشئة من حيث الجوهر . ان استخدام الفلاش باك واستحداث الحلم في « عودة الروح » هو انعكاس لايمان المؤلف « بالماضي » فالطبقة التي يجسم احلامها ويتشيع لامانيها قد احست حتى النخاع بما ينطوي عليه الواقع الراهن آنذاك من مرارة : الاستعمار والاقطاع والراسمالية الكبيرة تهيمن جميعها على مقدرات البلاد ، وتبدو هذه الاعواد الغضة من بواكير انتاج الطبقة المتوسطة ، وكأنها تختنق من هذا الحصار الدموي المحكم . لذلك تطلعت البرجوازية المصرية الناشئة الى ايجاد الماضي القديم تستمد منه القوة على مواجهة الواقع المرحنا ، ونسيانه حينما آخر . . أي ان

المجتمع المصري في احدث اشكاله الطبقيّة تقدما ، كان يعاني آلام المخاض الرومانسي التي اعلنت عن نفسها في اهتمام المثقفين اهتماما زائدا بالتاريخ وعناية الادب وتوغره على الرواية التاريخية .

وهكذا لم يستطع الحكيم ان يعتمد اعتمادا كلياً على البناء الكلاسيكي ، وانما راح يستوحى الى جانبه البناء الرومانسي كما سبق له ان تمثله في آيات العصر الذهبي للرومانتيكية الفرنسية . ولعلنا نلاحظ جرثومة الرومانسية وقد غزت احشاء « عودة الروح » منذ بدايتها ، منذ ان وقع الفتى المراهق « محسن » في هوى ابنة الجيران « سنية » لجرد ان شعرها الاسود وعيها الواسعتين يذكرانه بصورة في كتاب التاريخ هي صورة « ايزيس » . اي ان عاطفة الحب هنا لا علاقة لها بالفراغ الكلاسيكي الخالد الذي نتعرف عليه في اعمال كورني وراسين وشكسبير ، ذلك الفراغ الذي يقتنن في معظم هذه الامثال بالبطولة والقدر الى غير ذلك من مسميات وتعابير التاريخ الادبي عن روائع الادب الكلاسيكي .

كذلك فان عاطفة الحب في « عودة الروح » لا علاقة لها بالفراغ الواقعي ان جاز التعبير عن هذا الموضوع الذي شغل اذهان رجال الادب في اواخر القرن التاسع عشر ، بحيث كانت هذه العاطفة في الفن الروائي اقرب الى المعادلات الاجتماعية عند كاتب عظيم كبلزاك ، او المعادلات الكيماوية عند كاتب آخر كزولا . ان « الحب » في عودة الروح هو الفراغ الرومانسي التقليدي الذي ينشأ عادة بين الاعمار المبكرة في ظروف الضغط العائلي المرهق لاعصاب الشباب الغض . الا ان توفيق الحكيم لا يكتفي بقيام الشكل التقليدي للحب الرومانسي بين محسن وسنية ، وانما هو يضيف اليه من رائحة الرمز التاريخي وعبق الماضي ما يركز الجانب الرومانسي تركيزا شديدا تكاد معه « فاجعة الحب » ان تصبح محور المسألة . ان « العودة الى الماضي » لرؤية المستقبل هي جوهر البناء الرومانسي في الرواية . فالتداعي الذهني يعرفنا به على تاريخ زنوبة ومحسن ومصطفى ، خاصة حديث محسن الطويل مع سنية عن سني حياته الاولى — الطفولة — و« الحلم » الوحيد في القصة هو حلم محسن بازدهار الحب والفوز بقبلات المعشوقة . بل ان الحكيم يبالغ اكثر ويقدم لكل جزء من جزئي الرواية بأبيات من الاسطورة المصرية القديمة . تلك هي اذن طلائع الرومانسية في عودة الروح .

بل اننا لا ننسى ان المؤلف كتب جزءا كبيرا من هذه الرواية بالفرنسية

اثناء غيبته في باريس . فما اقرب الشبه بينه وبين هيكل حين كتب قصة « زينب » في نفس المكان . ان « الحنين » وحده هو الذي يربط بين القصتين ربطا عميقا ، الحنين الذي يحمل خصائص المثقف البرجوازي المتمرد ، ولكن اغلال تمرده اقوى من ان تحلها يداه الضعيفتان . . ومن ثم يلجأ الى الاحلام الى الريف ، الى مصر القديمة ، الى اللغة الشعبية ، الى كافة ادوات الخيال الرومانسي الجامح . حقا ، ان زينب هيكل لا تعاني من صراع بين اكثر من اتجاه فني فهي من الادب الرومانسي المحض ، ولكنهما معا — زينب وعودة الروح — اغنية حاملة للريف المصري . لذلك نرى الريف في كليهما وكأننا امام شاشنة سينما ، ولسنا نجوس على ارض الواقع التمس . فبالرغم من ان تعاسة هذا الواقع هي التي مجرت التمرد في الفنان الا انه يناظرها بسلاح التجاهل والملاذلة ، بل هو يضفي عليها من خياله الشيء الكثير غيراها كما تتوهم احلامه ، معلنا رفضه للواقع وتعاليه عليه . هذا هو التكوين الرومانسي لعودة الروح ، فالبؤس الذي يقاسيه الفلاح يختفي وراء ستار كثيف من الشعار الرومانسي القائل « عشرة آلاف سنة » يحملها هذا الفلاح على كتفيه ، تتوسد اعماقه ، وترسب في وجدانه ، لا تزول . كذلك يختفي هذا البؤس في الشعار المعقد الذي يعاني من مركب النقص « نحن افضل من اوروبا » . ويختفي مرة ثالثة في تلك المناقشات الملتوية بين البدوي والفلاح لتعلن هذا الشعار « نحن اكثر اصالة » . . وهكذا . وما اخصب الصراع الذي دارت رحاه بين الوجه الرومانسي والوجه الكلاسيكي . لعودة الروح .

غير ان اتجاها اخر ظل يغالب الاتجاهين السابقين منذ امسك الحكيم بالقلم ليخط السطر الاول في هذه الرواية الرائدة . ذلك هو الاتجاه الواقعي . ان السحابة الرومانسية قد امطرت احلاما كثيرة ، ولكنها لم تخف وجسه الشمس . والرخام الكلاسيكي الثابت الاركان لم تزلزله حركة التنقلات الكثيرة في المكان ، ولكنه لم يقف حائلا دون حركة الزمان . لهذا يحتفي الحكيم بالواقع في عودة الروح على نهج خاص لم يسبقه اليه أحد في أدبنا الحديث . يحتفي بالواقع في اختيار القضية — المخور ، والشخصيات الرئيسية ، وزوايا المعالجة . فالقضية في عودة الروح ليست على الاطلاق ، هي قضية الفضيلة أو الرذيلة أو الانتقام أو القدر أو غيرها من قضايا الادب الكلاسيكي العظيم . كما انها ليست قضية الفروسية أو الحب الفاجع أو الموت أو غيرها من قضايا الادب الرومانسي . وانما هي على وجه التحديد قضية « مصر الثورة » أو قضية الطبقة المتوسطة في مصر ابان الثلث الاول من القرن العشرين . لهذا

لم ترد جزافا كلمات مثل « الشعب » أو « الحكومة » على لسان هذا أو ذاك من الشخصيات دالا من حيث المظهر الخارجي على الكيان العائلي ومن يتصرفون فيه ، رامزا من حيث الجوهر العميق الى الشعب الحقيقي والحكومة الحقيقية . ولهذا أيضا تم اختيار الشخصيات بوعي نافذ بطبيعة المرحلة التاريخية التي عاشتها بلادنا آنذاك . فليست الام التركية والاب المصري الموظف بالحكومة ، ومفتش الري الانجليزي ، والاثري الفرنسي ، ثم الاعمام القاطنين بحي السيدة ، أحدهم مدرس والاخر ضابط موقوف والثالث طالب بالمهندسخانة ومبروك الخادم والدكتور حلمي والد سنية . . ليست هذه الشخصيات الا تجسيدا واعيا بحقيقة الوضع الاجتماعي في مصر . ولعل الاحداث الجانبية التي تبدولنا تافهة في أول الامر ، كسيطرة العالم الغيبي على العانس « زنوبة » شقيقة المدرس والمهندس والضابط والموظف الكبير ، والافلاس المستمر الذي ينشب أظفاره بقوة في أبعاد هذه الاسرة المتألفة ، ثم الغرام الجماعي لابنة الجيران ، وفوز الوارث الجليل بها وما تجشمه من عناء حتى يقابلها عند طبيب أسنان ، وما عاناه في سبيل الاستقرار بالقاهرة وبيع الدكان الموروث بالمحلة الكبرى . . . وكذلك التفاصيل الصغيرة التي وقعت في القرية من امه وعنجهيتها وتسلسلها ونفورها من احتفاء الفلاحين بمجيء ابنها ، وتحكمها في زوجها الذي يدخل في دائرة نفوذها فيأمر الفلاح المسكين بأن يذهب في « عز الحر » يشتري خبزا فرنجيا من المدينة المجاورة . . الى غير ذلك من عشرات الاحداث التي قد توحى للوهلة الاولى انها « وقائع صيبانية » تصيب الرواية بالتفكك ، ليست الا ذلك « النسيج الواقعي » للرواية كما يفهم الحكيم الواقعية . وهو النسيج المشتتل على القضية الرئيسية ، النسيج البرجوازي الناشئ بين احضان مجتمع يئن تحت وطأة التحالف الاستعماري شبه الاقطاعي . فنحن لا نستطيع أن ندرج هذه الاحداث « المعادية والتافهة » في نسيج كلاسيكي يختار شخصياته غالبا من النبلاء والاحداث « العظام » ، ولا نستطيع أن ندرجها في نسيج رومانسي شديد الرهافة والشغافية . وانما نستطيع القول بأن الحكيم استوحى من الواقعية الاوروبية هذا المعنى للمعادي والمألوف والتافه كنسيج للادب الواقعي . ولكن الحكيم ليس واقعيا مع ذلك بالمعنى الاوروبي الشائع في اواخر القرن التاسع عشر . ليس واقعيا « نقديا » وليس واقعيا « طبيعيا » وغني عن البيان انه ليس واقعيا اشتراكيا . فالواقعية الاوروبية سواء منها التي تركز على الجانب الاجتماعي أو الجانب البيولوجي ، وسواء منها التي تؤمن بحتمية وراثية أو تطبق نظرية فيزيقية

أو نفسية ، فانها ترى الواقع وتشكله فنيا وفق نظرة سوداوية حالكة السواد لان آمالها وإمانيها قد أخفقت وتحطمت على صخرة الواقع الجديد المتولد من النظام الاستغلالي .

توفيق الحكيم على النقيض من هذه النظرة المتشائمة ، كان متفائلا أشد التفاؤل ، ولكنه لم يرث من الواقعية الاشتراكية تفاؤلا ، لانه لم يقف يوما على الأرض الفلسفية لهذا اللون من ألوان الواقعية ، ولانه لا يعبر عن الطبقة الاجتماعية التي تدعم كيانها هذه النظرة . كان واقعا حقا في انحيازه المطلق لقضية الثورة الوطنية في مصر ، وكان واقعا حقا في اختياره للنسيج اليومي في حياة الطبقة المتوسطة في مصر ، وكان واقعا حقا ، في تفاؤل عظيم بالمستقبل ، تفاؤل يتعد به عن أسوار الواقعية النقدية والطبيعية المظلمة ، ولا يصل به الى عالم الواقعية الاشتراكية المليء بالضوء . واقعية « عودة الروح » أقرب ما تكون الى الواقعية الاجتماعية غير الممنهجة في إطار نظري ، وان قيدت في نفس الوقت بإطار من الرمز .

على أن ذكرنا لهذه الجوانب الثلاثة ، كل منها على انفراد ، يمضي بنا في غياهب مضللة . فالحق أنها تتفاعل فيما بينها على نحو غاية في التعقيد ، حتى ليصبح نوعا من التبسيط القول بأن هذا الجانب رومانسي ، والآخر كلاسيكي والثالث واقعي . ان صراعا عظيما لا يهدأ بين هذه الاتجاهات الثلاثة يصوغ منها شيئا جديدا على أدبنا الحديث هو مزيج مركب من الكلاسيكية والرومانسية والواقعية . هذه الظاهرة تدل أولا على أصالة الفنان المبدع ، لانه لم يبادر الى النقل الحرفي عن أحد الاتجاهات الاوربية ، بالرغم من أن النقل في ذاته كان يقويه شر العيوب الكثيرة التي تزاومت على جانبي الرواية . كما تدل هذه الظاهرة أيضا على أن امتداداتها في أدب نجيب محفوظ والشرقاوي ، تعد استجابة أصيلة لخصائص العصر .

ويبدأ الصراع بين كلاسيكية عودة الروح وبين رومانسيتها وواقعيته منذ أن تبدأ قصة الحب الصامت بين محسن وسنية . ثم يبدأ مرة أخرى عند وصول محسن الى القرية . ومرة ثالثة عند خاتمة الرواية . ينعكس الصراع في بدايته الاولى بين الحوار والفلاش باك ، وبين السرد واللغة الشعبية ، وبين الحلم والتسلسل المنطقي . فلا شك أن المهارة الفائقة التي يتمتع بها الحكيم في إدارة الحوار بين الشخصيات ، كانت تتوارى خلف أودية الدعاي الذهني الذي يرجع باحدى الشخصيات الى الوراء موضحا جذورها الاجتماعية والنفسية في أسلوب تقريرى جاف . بل ان هذا السرد كان ينعكس على الحوار نفسه حين يتصل به الامر بحركة الفلاش باك ، فتراه يصبح

تعليقا مباشرا ، أي أن التفاعل بين أداة العودة الى الماضي (الفلاش باك) وأداة لحظة الحضور (الحوار) قد اثمر أحد العيوب الرئيسية في الرواية ، وهو احتفالها بتدخل المؤلف بين الحين والآخر ، واقحامه لشخصيته دون مبرر . الا أن الحوار في هذا العمل كان حوارا كلاسيكيا محضا ، بمعنى أنه قد شارك في عملية البناء الكلاسيكي في الرواية ، فلم تهتم المناقشات الدائرة بين الشخصيات بجذليات حياتها اليومية بقدر ما اهتمت بالثابت بل والخالد من الامور . وحين عنيت في القليل النادر بالتفاصيل الصغيرة المألوفة كان السرد ينهج نهجا واقعيا . كذلك الفلاش باك كان أقرب الى التداخي الذهني الذي يصوغ « الماضي » في اطار من الذكريات لا في اطار المونولوج الداخلي . وهذا ما يؤكد لنا أن الطابع النفسي لم يكن هو الطابع الذي استهدفه الفنان من فكرة الفلاش باك ، وانما هو الطابع الرومانتيكي . وبالرغم من أن التعارض بين الادتين قد اثمر أحد عيوب الرواية لانه بغير شك قد ساهم في اضافة عنصر الحركة الى الرواية المصرية ، الحركة الدرامية عن طريق الحوار ، والحركة الاجتماعية أو التاريخية عن طريق الفلاش باك . ومهما شابت المحاولة الاولى أخطاء البداية ، فانها قد تطورت فيما تلاها من أعمال تخلصت من العيوب وأبقت على الانتصارات ، واتسمت بهذا اللون الخاص من « التعبير » المصري الذي لا يميل الى تعقد الفلاش باك الى درجة المونولوج الداخلي ، ولا يميل الى تبسيط الحوار الى درجة الديالوج الفوتوغرافي الصرف .

كذلك شهدت « عودة الروح » صراعا عنيفا بين اللغة الشعبية والسرد الفصيح . لقد كان اختيار الحكيم للعامية المصرية خامة لغوية للرواية ، امتدادا للمحاولة الرائدة التي بداها هيكل في « زينب » . غير أن هيكل لم يلق أية صعوبات في استخدام العامية بمعناها الرومانسي الذي يسمح له بنقلها من الحوار الى السياق السردي دون اعتبار لآلية تقاليد تمنعه من ذلك . وهي لم تكن قط شجاعة من هيكل بقدر ما كانت انسجاما مع التكامل الرومانسي في « زينب » فهي رواية لم تعان من أية صراعات داخلية أو انشقاقات أو ازدواج . انها رواية رومانسية من البداية الى النهاية ، من الداخل الى الخارج ، في أحداثها ومواقفها وشخصياتها وحوارها ولغتها وسردها . لذلك كانت اللغة في زينب لغة رومانسية ان جاز التعبير . لغة المطلقات المجنحة ، لغة الطبيعة ، لغة الموت ، لغة الالم . هي ايضا تلك اللغة الجنينية التي تذكرنا بنشأة اللغات الاوروبية في صراعها من أجل الاستقلال عن اللاتينية (مع الفارق النوعي بين اللاتينية والعربية وبين اللغات الاوروبية والعامية

المصرية) فهي لغة الطبقات والقوميات الناشئة . من هنا لم يفكر هيكل كثيرا فيما اذا كان من اللائق استخدامها في السرد الروائي ، فاستخدمها غير عابىء بالتقاليد الكلاسيكية ، وان تخفى على الغلاف تحت توقيع المستعار « مصري فلاح » .

ولم يعبأ الحكيم أيضا بالتقاليد الكلاسيكية في اللغة منذ أمسك القلم وكتب . ولكنه كان مهوما ببذور اتجاه جديد يغلي في اعماقه هو الاتجاه الواقعي . وكما لم يأخذ الحكيم رومانسيته عن القوالب الجاهزة في الادب الغربي ، كذلك لم يأخذ واقعيته من هذه المصادر . فهو يحتضن اللغة الشعبية في دفتها الواقعي المنساب مع جزئيات حياتنا اليومية ، ولكنه في السرد يصطدم بالرصيد اللغوي من التراكم العربية الراقدة في ذاكرته . وهكذا نفاجأ بتعارض حاد بين العمالية المصرية في واقعيته المألوفة ، والسرد الفصيح في كلاسيكيته الرخامية . ان هذا التعارض كثيرا ما أثر على التكوين الدرامي للشخصيات ، ففي أجزاء منها تتبجح الشخصية بحيوية دافقة ، وفي أجزاء أخرى تسلك سبيلا « تمثاليا » يجفف رمق الحياة في كيانها النابض . فالشخصية الفنية في بنائها اللغوي تتكون عبر مستويات مختلفة من التوتر ودرجات متفاوتة من الحرارة ، ولكن هذا البناء يتعرض للانحطاط بين برودة الموت وتدفق الحياة حين يعاني من الازدواجية اللغوية بين التعبير الواقعي الحي ، والتعبير الكلاسيكي الجامد . ليس معنى ذلك أنه كان مطلوبا من الحكيم أن يكتب السرد بلغة الحوار ، فللسرد نوعيته الخاصة واستقلاله الخاص . غير أن اختلاف النوع الفني لا يبرر اختلاف مناهج التعبير . أي انه اذا كان المنهج الواقعي في الحوار يقضي باستخدام اللغة الشعبية ، فان هذا المنهج في السرد يقضي باستخدام لغة بعيدة عن الشموخ الكلاسيكي ، قريبة من واقع الحياة اليومية ، وان لم تكن مرادفة لهذا الواقع حرفيا . أي تلك اللغة الميسورة للآحداث والشخصيات والمواقف التي تتكون منها « عودة الروح » . وهي ليست أحداثا تاريخية ، كما أنها ليست شخصيات تجري في عروقتها الدماء الزرقاء ، وهي أيضا ليست مواقف صارخة بالبطولة المأساوية ازاء القدر ، السى غير ذلك من المحاور الكلاسيكية التي تستلزم بناء لغويا يتفق مع طبيعتها . « عودة الروح » هي ابنة الطبقة المتوسطة ، ابنة الثورة المصرية ، ابنة محسن وسنية وزنوبة ومبروك . وبالتالي فان السرد السذي يناسبها هو السرد « الواقعي » في استلهاه الحياة اليومية ، والبعيد في نفس الوقت عن حرفية اللغة الشعبية . الا ان الحكيم في معاناته الهائلة للصراع بين الاتجاهات الفنية الثلاثة ، كان مخلصا لتلك المرحلة التاريخية من الثقافة

المصرية التي أملت عليه شجاعة التوظيف اللغوي للعامة المصرية جنباً إلى جنب السرد الكلاسيكي الفصيح .

تلك هي انعكاسات الصراع اللاهبي الذي دارت رحاه في الجزء الاول من « عودة الروح » على « قصة الحب » بين محسن وسنيه . وهو نفس الصراع الذي شهدته الفترة التي أمضاها محسن في الريف ، وهو نفس الصراع الذي يختتم به الحكيم روايته . غاية ما نشعر به من غرور أن الصراع كان يزداد حدة كلما شقت الأحداث طريقها إلى النهاية ، ومن ثم كانت العيوب تزداد وضوحاً ، والانتصارات كذلك .

ان مصادر التكوين الثلاثي في عودة الروح (الرومانسية ، الواقعية الكلاسيكية) تكمن في الاضطراب الحضاري العظيم الذي صاحب تاريخنا الادبي الحديث كما تكمن في التاريخ الشخصي لتوفيق الحكيم . وهما عنصران يمكن مراجعتهما في القسم الاول من هذا الكتاب . فلا ريب أن لقاءنا بالحضارة الغربية عند نهاية القرن الماضي يثارت يكاد يخلو تماماً من منجزات الحضارة الحديثة ، بالإضافة إلى التجربة المحلية الاصلية ، كان له أثر عميق في تشكيل هذه « الصورة » التي حملتها لنا « عودة الروح » أو ذلك المزيج المركب من العناصر الثلاثة التي استجابت لها تربتنا المحلية .

ولعل ما يؤكد أصالة هذه التجربة انها امتدت في تربتنا امتدادات غائرة في أعماق إنتاجنا الروائي إلى الآن : ثلاثية نجيب محفوظ . ان البناء الكلاسيكي المحكم يضبط الثلاثية من جزئها الاول إلى جزئها الاخير ، بالرغم من انها تنتمي إلى خانة الادب الواقعي العظيم دون أن تصنف في الواقعية النقدية أو الطبيعية أو الاشتراكية . وبالرغم من الوحدة اللغوية التي آثرها نجيب محفوظ بين السرد والحوار ، وبالرغم من الحس الرومانتيكي الذي يخصص له نجيب فصلاً كاملاً هو « قصر الشوق » . حقاً ، ان الثلاثية امتداد أكثر تطوراً وازدهاراً لعودة الروح ، ولكنه الامتداد المستوعب للظاهرة الفنية والمبتقى عليها في آن . وما أعظم الشبه بين خاتمة الثلاثية من جانب ، وخاتمة عودة الروح من جانب آخر . ان القصة تنتهي في كليهما ، وقد دخل أبطالها السجن . السجن ثمرة الثورة الاجتماعية عند نجيب محفوظ ، وثمره الثورة الوطنية عند توفيق الحكيم .

ان الخاتمة في كل من الروايتين تضع حقاً حجر الزاوية في البناء المعماري لهما ، فهو « قضية الثورة » سواء كانت في المرحلة الوطنية أو في المرحلة الاجتماعية . وهكذا ترسب هذا الضمير الفني ، ان جاز التعبير ، في

الاعمال التالية لعودة الروح . ربما كانت التطورات التي حدثت في تاريخ الرواية المصرية بعد هذا العمل ، تبتعد به كثيرا عن العيوب التي شابته يوم ميلاده ، ولكن هذا التاريخ ظل محتفظا بالسمات الاساسية لهذا العمل مما يؤكد لنا مرة أخرى انه لم يكن عملا عابرا في حياتنا الادبية ، وانما هو يلخص ويجسد جزءا عزيزا من تاريخنا الحضاري . ان أعمال نجيب محفوظ التي تبدأ بـ « عبث الاقدار » الى « خان الخليلي » ليست الا هذا المزيج المركب من الرومانسية والكلاسيكية ، وليست « زقاق المدق » و « بداية ونهاية » الا مزيجا من الكلاسيكية والواقعية ، وتأتي « بين القصرين » مزيجا شديدا التعقيد — بالرغم من بساطته الظاهرية — بين الواقعية والكلاسيكية والرومانسية .

تصارعت اذن الاتجاهات الفنية الثلاثة الكبرى على صفحات « عودة الروح » . وكان من النتائج المباشرة لذلك ، أن صعب تصنيف هذا العمل الام في خانة تقليدية من خانات الادب الاوربي . ومن هذه النتائج أيضا أن امتدت خصائص هذا العمل في أدبنا الروائي على مدى تاريخه بكل ما تحتويه هذه الخصائص من سوابق وايجابيات . كذلك كان من هذه النتائج ان حفلت « عودة الروح » بعيوب تسرف في السذاجة ربما خللت منها رواية لكاتب ضئيل الموهبة والثقافة اذا كانت روايته نقلا أو تطبيعا حرفيا لاحد المذاهب . غير أن هذه العيوب بعينها كانت من المصادر الهامة لاحتراز الانتصارات بعد ذلك .

ان هذا الصراع بين الرومانسية والكلاسيكية والواقعية ، لم يكن هو الصراع الوحيد في « عودة الروح » . لقد كان هناك صراع اكبر ، هو الصراع الرئيسي في الرواية ، الصراع بين الواقع والرمز ، بين الواقع الخام الذي يصوغ أرضية العمل الفني ، والرمز الفكري الذي يسقطه عليه من الخارج ، من الذهن . فتوفيق الحكيم صاحب تجربة الذهن والتعميم التي أحطنا بها فيما سبق ، هو نفسه الذي كتب « عودة الروح » ، فهل ثمة فارق بين الصياغة الدرامية وصناعة الرواية ، اذا تصدى لهما كاتب واحد ؟ لا بد أن يكون هناك بعض الفروق التي تحتلها الطبيعة المختلفة لكل فن . ولكن هناك أيضا أوجه الشبه التي تحتلها الطبيعة الواحدة للكاتب الواحد . لذلك أرى أن « عودة الروح » كتبت بمزاج الفنان صاحب « تجربة الذهن » والتعميم . من الصفحة الاولى تصادفنا هذه الكلمات عن نشيد الموتى تحت عنوان الرواية « عندما يصير الزمن الى خلود سوف نراك من جديد ، لانك صائر الى هناك ، حيث الكل واحد » . وفي الصفحة الاولى من الجزء الثاني نقرأ عن كتاب

ثورة المعتزل

الموتى « انهض ! .. انهض يا اوزوريس ، انا ولدك حوريس ، جئت اعيد اليك الحياة ، لم يزل لك قلبك الحقيقي ، قلبك الماضي .. » . ان هذه الكلمات المقتبسة من أوراق البردي المصرية القديمة ، ليست الا قوسين كبيرين يحيطان الرواية من اولها الى آخرها . الفنان يعيد نقلها مرة اخرى بين دفتي الغلاف في لغة اخرى هي الاحداث والشخصيات والمواقف وغيرها من ادوات التعبير . واثباتنا يلجأ الى نقلها حرفيا على لسان محسن وهو يتهدج في أحاديثه مع الفلاحين ، أو على لسان الاثرى الفرنسي في نقاشه مع المفتش الانجليزي . ولو افنا استثنينا هذه الاحاديث المباشرة لاكتشفنا أن الحكيم يستهدف ما هو أكثر مباشرة ووضوحا . يستهدف أن تكون سنيّة « ايزيس » وأن يصبح زعيم الثورة « اوزوريس » ، وأن تصبح الرواية هي التجسيد المعاصر للأسطورة الفرعونية القديمة أو أن تصبح الاسطورة الفرعونية القديمة هي التجسيد المعاصر لاحداث عودة الروح . فالحق أن الحكيم قد تارجح بين المعنيين لهذه العلاقة بين الواقع والرمز . وقد تسبب هذا التارجح في الكثير من تضخم بعض المواقف والشخصيات وهزال بعضها الاخر مما اوقع الرواية في برائن الكاريكاتور في بعض اجزائها . ولعلل المفارقة الكاريكاتورية الاولى هي موقف سنية من الاسرة العاشقة . فقد تصرفت سنية في بعض الاحيان كما لو كانت « ايزيس » فعلا تربط بين القلوب وتواخي اوصالها لتدفع بها الى الثورة . ثم تتصرف مرة اخرى كما لو كانت « آية فتاة مراهقة » تدور الاحاديث بينها وبين محسن في اسلوب غض اقرب الى الركاكة . وتتصرف مرة ثالثة كما لو كانت « امرأة » تبحث عن مستقبلها لا عن عاطفتها فتبحث عن العريس المناسب ، وتستحث غيرة الجميع . لا شك أن التضارب بين الازواضع المختلفة لسنية ، قد أثمر « حياة » هذه الشخصية النابضة . الا ان هذه الحياة كانت في نفس الوقت حليلة صراع بين واقعيها ورمزيها . كذلك الامر بالنسبة لمحسن — هذه العين الفنية البصرة — كم ضاقت أسماله بما يحمله من رموز ، وكم فاضت رموزه واتسعت على تكوينه الواقعي ، ولا يقتصر الامر على الشخصيات وحدها ، وانما يتجاوزها الى « الموقف » الفني : لا شك أن محسن حين يرى البقرة ترضع ابنها والطفل البشرى معا ، يود أن يرتدي عند المؤلف ثيابا رمزية . . ولكن ما أوسع هذه الثياب على « الجسم » الواقعي للموقف ؟ انها تلغسي بنفسها الهدف من وظيفتها .

وهكذا نستطيع أن نتصفح في عودة الروح من بدايتها الى نهايتها موكبا طويلا من المشاهد التي يتناقض فيها الواقع مع الرمز . وتتجمع هذه

التناقضات وتلتقي مع تناقص الاتجاهات الفنية الغالبة على البناء الروائي : تناقض المضمون الواقعي المنحوت من كيان الطبقة المتوسطة وثورتهما الوطنية ، وبين الرمز الرومانتيكي المأخوذ عن « أحلام المجد » الفرعونية . ربما يقال ان الرومانتيكية هي ابنة الطبقة المتوسطة ، وبالتالي فلا تناقض هناك . ولا ريب ان هذا صحيح ، عندما يصبح الموت أو الاحلام أو الغابة أو الريف أو الحب هو مضمون العمل الفني . أما حين تصبح « الثورة » هي مضمون هذا العمل ، فإن الواقعية هي الاتجاه الفني المرشح لتجسيد الثورة . ولذلك كانت الواقعية هي أيضا ابنة الطبقة المتوسطة . فالطبقة المتوسطة شرائح ، والطبقة المتوسطة مراحل ، والطبقة المتوسطة بيئات . والطبقة المتوسطة المصرية في العشرينات من هذا القرن ، هي الشريحة الاجتماعية التي شاركت بنصيب موفور في الثورة المصرية ، الثورة الوطنية الديمقراطية . وعودة الروح هي صوت هذه الثورة ، بشكل عام ، وصوت تلك الطبقة بشكل خاص . ولعلنا نستطيع أن ننتبع هذا التناقض بين الواقع والرمز في هذه الرواية ، اذا وضعنا أيدينا على ثلاث نقاط .

والنقطة الاولى هي اسبقية الفكرة الذهنية على التشكيل الفني . ولا شك أن الروائي في أية صورة من الصور ، يحاول أن يصمم عمله الفني ذهنيا قبل أن يبدأ تحقيقه عمليا . ولكن ثمة فرقا كبيرا بين « التصميم » الذهني ، و « الفكرة » الذهنية . التصميم يقتصر على الخطوط العامة في عملية البناء ، أما الفكرة فهي الملاحقة الذهنية لكل تفصيلة صغيرة في هذا البناء . وهي تخلق دائما ما يمكن تسميته بالمسافة بين الواقع والرمز .

والنقطة الثانية هي « معنى التجربة الشخصية » في عودة الروح . فلا شك أن ثمة روابط عديدة بين أحداث عودة الروح ، وأحداث التاريخ الشخمي لتوفيق الحكيم . وكثيرا ما تأرجحت العلاقة بين ذاتية الفنان وموضوعية العمل الروائي بحيث أن بعض المواقف كانت « هروبا من الشخصية » كما يقول « اليوت » ، وبعضها الآخر « نزوعا الى الشخصية والتصاقا بها » كما ينبغي أن ندعو ذلك (النقل الحرفي) عن الواقع .

والنقطة الثالثة هي الفكرة المصرية التي كانت محورا رئيسيا لعودة الروح ، محورا لتسيجها الواقعي وجوها الرومانسي ومعمارها الكلاسيكي ، ومحورا لرموزها المتعددة . ان الفكرة المصرية في ذلك الحين كما بينا من قبل هي العمود الفقري لفهم الثورة عند أبناء البرجوازية الناشئة من المثقفين ، ولذلك كانت العمود الفقري لثورتهم في « عودة الروح » . من هنا تصبح مناقشة قضية « المعجزة » فكريا ، مدخلا موضوعيا لحل مشكلة « المفاجأة »

فنيا حين وقعت أحداث الثورة في عودة الروح . فقد أخذ بعض النقاد على الحكيم أن نهاية الرواية جاءت مفتعلة ، لأن الثورة شبت هكذا دون مقدمات . والحق أن الحكيم قصد الى ذلك ، من قبل أن يبدأ كتابة الرواية . أراد أن يؤكد أن الثورة كامنة في (الروح المصرية) كمونا يبدو للمعين المجردة وكأنه الاسترخاء الابدئي . ثم تأتي لحظة — لم يحسب حسابها أحد — تنفجر فيها الثورة فتبدو لتلك العين وكأنها «مفاجأة» بينما هي الصورة الطبيعية لمصر التي تنام في مظهرها ، وتغلي في باطنها ، تغلي بتفاعلات « عشرة الاف سنة تتوسد أعماق هذا الفلاح » !!

وهكذا ينتهي الصراع بين الواقع والرمز في اطار أسبقية الفكرة الذهنية على التشكيل الفني ، وفي اطار معنى التجربة الشخصية ، وفي اطار الفكرة المصرية ، ليثمر بعد ذلك القيمة الحقيقية لعودة الروح ، ليثمر « الرؤيا المصرية » بمعناها الفني العميق . لا يعني ذلك أن هناك رؤيا انجليزية وأخرى فرنسية ، وهكذا . وإنما يعني أن التصور الرومانسي للفكرة المصرية أبان الثلاثينات من هذا القرن هو عماد الرؤيا الفنية عند توفيق الحكيم . والرؤيا الفنية بهذا المعنى ، هي البطل الرئيسي في « عودة الروح » ، هي الإضافة النوعية الجديدة للادب في بلادنا . فقد أصبح من حقنا أن ندعو أدبنا أدبا مصرياً بعد أن ظل أمداً طويلاً نهباً مشاعاً بين التقليد والنقل والاقتباس . أصبحت لنا رؤيتنا الخاصة للعالم ، عندما ولد لنا الفنان ذو الرؤيا الخاصة للوجود ، وعندما ولدت لنا الرواية ذات الرؤيا الخاصة للفن . وتلك هي الثورة الحقيقية التي أحدثتها «عودة الروح» ، النقلة الكيفية بأدبنا من ذلك الصراع بين الرواية والمقامة عند المويلحي في « حديث عيسى بن هشام » ومن ذلك الصراع العنيف بين الرواية والنثر الفني عند هيكل في « زينب » الى ذلك الصراع العظيم بين الفنان ورؤياه الفنية الخاصة عند توفيق الحكيم في « عودة الروح » روائياً ، وفي « أهل الكهف » مسرحياً .

ان الرؤيا هي خلاصة « عودة الروح » وجوهرها ، هي المعطف الذي خرج منه أدبنا الروائي الحديث . وهكذا عادت الرواية المصرية الى «الحياة» ، لم تعد تخضع لقالب مسبق ، وان خضعت لفكرة مسبقة تصوغ مع بقية العناصر الخالقة للعمل الفني ، ذلك العنصر الذي ندعوه بالرؤيا في الفن .

الفصل السابع

عصفور من الشرق

لان عودة الروح جاءت تلبية أصيلة لاحتياجات العصر والبيئة ، ولانها حملت بومي نافذ خصائص هذا العصر وتلك البيئة ، فان أهم ما يعنى الناقد من انجازاتها الفنية والفكرية هي انها أعادت الرواية المصرية الى الحياة ، وانها استحدثت الرؤيا الفنية في الادب المصري المعاصر . وسوف يمتد بنا الحديث حول « عودة الروح » من هاتين الزاويتين ، في هذا الفصل ، والذي يليه . فالحق أن « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب في الأرياف » ليسا الا امتدادا للانتصارات والسوالب التي حققتها « عودة الروح » في مسارها التطوري الى امام . خاصة وأن توفيق الحكيم كتب يقول انه لم يكن قد انتهى من « عودة الروح » حين اختتم جزءها الثاني . فقد كان يظن أنه سيتلوها بجزء آخر أو عدة اجزاء . وكثيرا ما بدا لي ظن الحكيم في مكانه الصحيح ، وكثيرا ما بدا لي أنه حقق هذا الظن بالفعل ، اذ بالرغم من أنه كتب كلمة النهاية في خاتمة الجزء الثاني من « عودة الروح » عام ١٩٢٧ الا انه في « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب في الأرياف » راح يستكمل ما بدأه في روايته الاولى . وفي حدود هذا المعنى تعد الروايات الثلاث أقرب ما تكون الى « ثلاثية » ، وحتى لا يتبادر الى الذهن أن الخيط الذي يربط بين الاجزاء الثلاثة هو « الترجمة الشخصية » للمؤلف ، فانه يجدر بنا أن نقول ان علاقة توفيق الحكيم بثلاثية « عودة الروح » تشبه الى حد كبير علاقة نجيب محفوظ بثلاثية « بين القصرين » . أي أنه اذا كانت ثمة روابط تصل بين شخصية كمال عبد الجواد ونجيب محفوظ ، فانها تكاد تكون نفس الروابط بين شخصية محسن وتوفيق الحكيم . وهي بغير شك روابط أبعد ما تكون عن « الترجمة الذاتية » للفنان . وفي كتابي « المنتهى » حاولت في الفصل الاول « جيل

المأساة « أن أبرهن على هذه الحقيقة ، وهي أن كمال عبد الجواد لم يكن قط ترجمة حرفية لنجيب محفوظ ، وإنما كان تجسيد موضوعيا أميناً لجبل الازمة التي ينتمي اليها نجيب محفوظ انتماء ثوريا . وهذا هو المعنى الذي اريد أن أسبغه على شخصية « محسن » في كل من « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » ، فهو تجسيد لنفس الازمة في جبل مختلف ومن زاوية مختلفة . ويبدو أن ازمة هذه الاجيال من المثقفين هي بعينها ازمة الطبقة المتوسطة التي ينتمون اليها في شتى مراحل تطورها ، في ثورتها وفي تردها وفي نكوصها . وهي وان عبرت عن نفسها في الرواية المصرية منذ البدايات المبكرة فهي « حديث عيسى بن هشام » و « زينب » ثم في « حواء بلا آدم » و « ابراهيم الكاتب » وغيرها من عشرات الاعمال التي كتبها جيل الرواد من أمثال طه حسين والعقاد والمازني وتيمور ولاشين ، فانها قد تجسدت في أعمال أخرى تجسيدا يرتفع بها الى مستوى الرمز وعلامات الطريق ، من أمثال قصة « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي ، و « مذكرات طالب بعثة » للويس عوض . وإذا كنا نعالج « عصفور من الشرق » في هذا الفصل ، و « يوميات نائب » في الفصل التالي ، على أنهما حاشيتين ملازمتين لعودة الروح ، فإن هذا لا ينفي أن لكل من الروائيتين قيمتها الذاتية واستقلالها الخاص . وهما — معا — قد صدرتا في فترة زمنية واحدة تعقب نشر « عودة الروح » بخمس سنوات ، إذ ظهرت « عصفور من الشرق » عام ١٩٣٨ ، وكانت « يوميات نائب » قد ظهرت قبلها بعام واحد . إلا أن صدورهما في فترة واحدة يدل على مدى الانفصام الذي عاناه الحكيم في شخصيته الفنية . ذلك أنه في « عصفور الشرق » انتصر للرومانسية انتصارا حاسما ، بينما نراه في « يوميات نائب » وقد انتصر للواقعية انتصارا حاسما آخر .

ويبدو أن السنوات الخمس بين « ظهور » عودة الروح ، وظهور « عصفور من الشرق » كانت أكثر السنوات عذبا في حياته الفنية ، لأنه كان يتمثل خلالها فنيا ذلك الصراع الهائل الذي نشب في أعماقه أثناء وجوده في فرنسا بين الحربين . وراح يستعيد في خياله تلك المرحلة التي وضعت بين اختيارين كلاهما أثق على النفس من الآخر : الشرق أم الغرب ؟ فالشرق في وجدانه غائر حتى الجذور التي تمد قلبه بشرايين الحياة ، والغرب في ذهنه مائل حتى النخاع فهو الذي يمد عقله بأسباب الوجود . وبين العقل والقلب ، بدأت رحلة العذاب في أدب توفيق الحكيم . وجاءت « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب » في فترة زمنية واحدة تغرسان بذور الموقف « التعادلي » في حياته الفنية . من هنا كانت « عصفور من الشرق » تجسيدا واعيا لموقف

التردد بين الحضارتين ، وذبذبة تميل ببندول الحكيم نحو أحد الموقفين .
فما هو ذلك الموقف الذي نلامسه في « عصفور من الشرق » ؟ من اليسر
حقا أن نجيب بأنه الموقف الرومانتيكي الخالص ، وليست أجابتنا هذه ببعيدة
عن حرفية النص وفحواه على السواء . ومن اليسر كذلك ، أن نجيب بأنه
موقف رجعي يفتكس بصاحبه عن مضمون الثورة التي ينتهي اليها ، ولن
تعوزنا الاستشهادات المطولة من واقع الرواية وأحداثها جميعا . ولكنني
أعتقد أنه على الرغم من أن « عصفور من الشرق » هي انتصار حاسم
للرومانسية ، فإن هذا الانتصار لا يتم الا على الصعيد الجبالي فحسب ، كما
أعتقد أنه على الرغم من أنها تتضمن موقفا رجعيا من نظريات التقدم
الاجتماعي ، فإن هذا لا يتم الا على المستوى الذهني المجرد . أما في مستوى
« الرؤيا » التي نحن بصدد بحث امتداداتها من « عودة الروح » الى « يوميات
نائب » فإن « عصفور من الشرق » تقول لنا شيئا آخر .

وقبل أن نجلو هذا الشيء الآخر ونتتبع خطواته ، علينا أن نرصد بصبر
وامعان تفاصيل ذلك الوجه السالب لعصفور من الشرق ، الوجه القائل
بالرومانسية الفنية ، والقائل بالرجعية الفكرية .

والرومانسية الفنية ليست في ذاتها عيبا ، ولكنها اذا أمست شيئا قريبا
من الطرطقة العاطفية — على حد تعبير الدكتور مندور — فإنها تسيء الى
العمل الفني أبلغ الاساءات . وهكذا نحن نستقبل في « عصفور من الشرق »
قصة حب لاهب بين فتانا « محسن » واحدى فتيات باريس هي « سوزي » .
ولقد تردد محسن كثيرا قبل أن يعزم على محادثة سوزي ومصارحتها بفراجه
المشتعل . وكادت سوزي تعمل في أحد المسارح كبائعة تذاكر ، وكان محسن
يرقبها من بعيد على أحد المقاهي الكثيرة الموازية للمسرح الذي تعمل فيه .
وعندما لاحظ محسن أن العشاق في باريس يتبادلون الحب والقبلات علانية
في الشوارع بين الناس تقزز من هذا الابتذال لاشياء ينبغي أن تحفظ فسي
الصدور كما تحفظ اللآلئ في الاصداف ! وعندما نصح صديقه أندريه أن يبدأ
علاقته مع حبيبته بهدية رمزية كباقة زهور أو زجاجة عطر ، أجابه محسن
« انها أعظم قدرا عندي ، وأجل خطرا من أن أقدم لها شيئا أو أن أوجه اليها
كلاما » وقد لمعت في رأسه كالبرق صور من الماضي غراى محبوبته « سنية »
في ثوبها الحريري الاخضر الذي كان يتطلع اليه من بعيد « لا يدري ، غير أنه
يحس ثوة ترغفه على الجلوس قرب مكانها ، وأنه يحب هذا القرب لذاته » .
ثم بدأ محسن أولى خطواته « العملية » فيها يرى ، وقد كانت أولى خطواته
نحو القمة الرومانتيكية في واقع الامر . فاذا هو يغامر بتتبعها من عربة المترو

الى عربة المترو الاخر الى ان لحق بها ذات مرة ونزل معها في احدى المحطات « وسارت في طريق طويل تنبت على جانبيه اشجار الزيزفون والكستناء فتابعها متواريا بين لحظة وأخرى خلف جذوع الاشجار » الى ان عرف أين تقيم فكاد قلبه يطير من الرقص « كأنه ظفر بايوان كسرى » وسرعان ما نقل أمتعته من غرفة والذي صديقه أندريه التي كان يقطن بها الى غرفة بالمنزل الذي تقيم به سوزي وراح يستمع كل صباح الى صوت ملائكي ينشد عن رواية كارمن :

الحب طفل بوهيمي

لا يعرف أبدا قانونا

وكان صوتها ، تلك النغمات الذهبية القادمة من غرفة تقع أسفل غرفته تهما . لذلك تصبح الهدية المناسبة « ببغاء » يجيد كلمة « احبك » يرسل به اليها من نافذته العلوية الى شرفتها في قفص يتدلى بحبل قصير . وتأخذ العلاقة مرحلتها الجدية حين يدعوها الى العشاء فتقبل ، ولا يحس بجانبها رغبة في طعام أو شراب لان المعدة تنام « عندما تستيقظ الروح » . ويستقبلها في غرفته ليقرأ لها الاشعار ، ولكنها تفضل ترجمة الاشعار في سعار الشفاء ووقدة اللحم والدم « ولم يفتن الا الى وجه سوزي الناعم الحارق لاصق وجهه ، وكأنها تقبله !! نعم ، انها بين ذراعيه تقبله ، هذا لا ريب فيه الان ، وهي حقيقة واقعة الان ، لا وهم فيها ولا غموض ، ولم يدر الفتى كيف حدث ذلك ، ولا ما يصنع بعد ذلك ؟! » . وما أن التقى بصديقه أندريه وروى له ما حدث ، حتى صدمته الاجابة التي أدركها بنفسه ، ولكنه لم يود أن يسمعها من الآخرين : « رأيت ؟ . . انها فتاة ككل الفتيات ! وعاملة كالف العاملات » . وشعر محسن كمن يهوي الى الارض ، شعر بفراغ « في مادة نفسه لا يدري بعد اليوم بماذا يملؤه . لقد تحولت سوزي في لحظات الى شيء غير سهوي ، « تفاحة » حقا ، ولكن من « الارض » ، حلوة حقا « لكن داخلها الدود » . غير أن سقوطه على الارض الباردة من علياء المجد الرومانسي ، لم يكن هبوطا على أرض الواقع الصلبة ، وانما على أرض رخوة مادت به في أوجال « الطرشة » العاطفية أكثر فأكثر . أصبح يشرب من الكوب الذي مسته بفمها . وعندما ذهب معها الى أحد المطاعم وباغتهما صديقتها « هنري » فما كان منها الا ان اتخذت موقف الصمت والتخفي وراء غلاف مجلة ، أما هو فقد غادر المطعم من غوره . ولكن ليس الى غير رجعة . لقد ذهب اليها ، وتوسل على أعتاب غرفتها ، وتضرع الى كل لحظة من لحظات الاسبوعين اللذين قضتهما معه . غير أن اجابتها جاءت حاسمة ، لم تفتح له الباب ولم

تسفر توسلاته عن أي عطف ، ان بابها المغلق في وجهه لا تخترقه صلاة ، ولا يفتحها بخور ! انها الآن في حجرتها كاله في سمائه ، وقد احتجب بالسحب واعتصم بالشهب ، فلا أحد يدري كيف يدنو منه . وأخيرا قرر أن يكتب لها رسالة الوداع التقليدية في كل حب عاج . روى لها كيف أمسى طريدا من حظيرة الايمان ، يتعرف على صوت قدميها الصغيرتين كلها خرجت أو عادت « أنا رجل شريد ، طرد من قصر الحب السحري ، فهو يلجأ في يأسه اذا جن الليل الى الحيطان والافاريز » وما أنطق المرد الذي تعطفت به عليه ! في جرة لم يالفها قلبه الشرقي الغض قالت له « وددت لو أنني لم أعش قط هذين الاسبوعين » !! اذن فلا أمل ! لا أمل الا في قليل من الموسيقى حتى يستطيع ان يعتصم بالسحب ضد هذا الحب الارضي الذي وضع أنفه في الرغام . لا خلاص الا في « الدين والفن » الذي يستوجب التجرد والارتفاع عبر أجواز الفضاء العلوي .

وهكذا يتم البناء الرومانسي الفج في « عصفور من الشرق » . وهي فجاجة فنية الى أبعد مدى بالرغم من أنها أكثر تماسكا من عودة الروح . بل ان هذا التماسك على وجه التحديد، هو الدليل الاول على فجاعتها . ذلك ان التفكك أصاب عودة الروح من جراء الصراع العنيف بين أكثر من اتجاه . أما « عصفور من الشرق » فقد استلهمت الجانب الرومانسي وحده ، بهذا المعنى قلت انها انتصار حاسم للرومانسية في أدب توفيق الحكيم . وحن الوقت لاقول انه انتصار لأكثر الجوانب سلبا في هذا الأدب . لان رومانسية الحكيم الثورية في « عودة الروح » قد أجهضت في « عصفور من الشرق » بفاعلية المحتوى الرجعي لبنائها الفكري . ولان رومانسية الحكيم في « عصفور من الشرق » اقتصرت على القشرة الخارجية للرومانتيكية الفرنسية النسي طالما الفنان في شبابه الباكر . رومانتيكية الحب الغامض ، الذي يبدأ وينتهي بغير سبب واضح . وان اتضحت أسبابه ، فهي من التهافت بحيث تصبح تحقيقا لمطالب اللهو الجنسي عند فريق من فتيات أوروبا ، وتحقيقا لمطالب الحرمان الجنسي والعاطفي عند فريق من شبابنا . وهي رومانتيكية الغرام الفاجع الذي يصوغ الفنان مادته من واقعة فردية غير قابلة للتعميم . وهي في فرديتها غير قابلة للتدليل على شيء . وهي واقعة محاصرة بين مجموعة من الرسائل والمقتبسات والأشعار . لقد اختار الحكيم في قصته هذه التي تقل عن المائتي صفحة من القطع المتوسط أكثر من اثني عشر اسما استشهد بمأثوراتها في مواضع مختلفة . . منها الجاحظ واسحق الموصلي وحافظ الشيرازي وانا كريون وعمر الخيام وبتوفن وشاعر ياباني مجهول

الاسم وديهاميل وهكسلي والقرآن والمسيح وغيرهم . ان الدلالة الاولى لهذا العدد الوافر من الاقتباسات ، أن تجربة الكاتب من الافتعال والزيف بحيث لا يمكنها الوقوف على قدميها بغير عكايز ، فهذه الاشعار وتلك الماشورات الفنية المقتبسة هي ثمار تجارب الآخرين مع الحب ، ومهما التقت تجارب الحب في الكثير ، فانها تختلف في الاكثر والاهم ، لان الحب تجربة ذاتية موهلة في التفرد ، خاصة اذا كان حبا رومانسيا . ونحن لم نكتشف هذه الملامح الخاصة بعلاقة محسن بسوزي ، بل ان الفنان آثر ان ينقل « ظلال الزيزفون » في الطريق اليها . وهي ظلال وارقة على الادب الرومانسي جميعه حقا ، ولكنها في « عصفور من الشرق » ظلال باهتة من تجارب هذه الكثرة الوافرة من اصدقاء الكاتب بين جدران مكتبته . انها قصة الحب المجف في الكتب ، وليست قصة الحياة الدافئة بكل ما هو جديد . هذا على الرغم من أن محسن في « عصفور من الشرق » يشدنا الى محسن في « عودة الروح » ، ومحسن في « عودة الروح » هو — من احدى الزوايا — توفيق الحكيم في « سجن العمر » و « زهرة العمر » . أي أن ثمة وشائج قوية تصل بين الحكيم ومحسن ، ومعنى هذا أن « التجربة الفردية » مع الحياة كانت معدة سلفا وفي انتظار العمل الفني الذي يحتويها بعد أن يهرب بها من شخصية المؤلف . هذا ما صنعه نجيب محفوظ في الثلاثية ، فاعطانا كمال عبد الجواد تعبيرا حاسما عن جيله ، ولكنه أيضا تعبیر فردي لا يضاهي . أما الحكيم فقد نقل عن حياته الى أعماله الفنية دون أن يتدخل في بعض المشاهد بالحذف والاضافة والتعديل ، مما جعل هذا النقل الحر في ينحدر ببعض أجزاء الرواية السى المستوى الفوتوغرافي الجامد . هكذا عرفنا الام انتهى مصر « سليم » وسنية فسي « عصفور من الشرق » ، بعد أن تركناهما في « عودة الروح » دون أن يكون لمعرفة هذه أي دور فني في بناء الرواية الجديدة . تماما كما نقل الينا من الحياة طفولته الباكرة مع الاسطى شخلع في ذلك الحديث الطويل مع سنية بـ « عودة الروح » . أن كل ما تقوم به هذه المشاهد المنقولة حرفيا عن الحياة ، أو الاعمال السابقة ، هو المزيد من تعطيل السياق الروائي أو تضخيم أحد الجوانب على حساب جانب آخر ، أو اصابة جانب ثالث بالهزال . وهذا ما حدث في « عصفور من الشرق » ، فهي نكسة في حياة الرومانتيكية المصرية ، نكسة على مؤلفات هيكل وتمصيرات المنفلوطي وترجمات الزيات . وهي نكسة — أولا واخيرا — على عودة الروح . وهي النكسة التي اورثت سلبيتها نميا بعد أعمال جيل كامل من الكتاب الرومانسيين .

غير أن سلبية الوجه الرومانسي لعصفور من الشرق ، تتكامل تكاملا

دقيقا مع رجعية الوجه الفكري . وهو الوجه الذي يتبدى لنا من اللقاء الآخر بين محسن و «ايفان» العامل الروسي الابيض الفار من الثورة الاشتراكية في بلاده الى باريس . وبالرغم من أن الحكيم كان صادقا كل الصدق في تصوير ايفان بأنسا تعسا في حياته المشردة بين احياء باريس ، الا انه انطق بهذه الشخصية بما يجعل منها قناعا تسترت خلفه آراء الحكيم الشخصية في الاشتراكية العلمية .

يمهد الفنان لهذا اللقاء بينه وبين ايفان ، بأن يضطر للذهاب الى احدى الكنائس برفقة صديقه أندريه فيحس بعين الخشوع الذي كان يهز نفسه كلما دخل في القاهرة مسجد السيدة زينب ، فاذا قال له صديقه أنهم يدخلون الكنيسة في أوروبا ، كما يدخلون المقهى (وهو نفس الصديق الذي أعطاه من قبل المفهوم الأوروبي للحب ، هكذا يسلك الحكيم طريق المتوازيات في هذه القصة ، فالشخصية هي هي لم تتطور ، تنطق في هذا الموقف ما يتسق بها مع بقية المواقف) أجابه محسن بل ان الكنيسة هي المرادف المرئي للسماء . لهذا السبب فقط يهاجم الراسماليين — لا الراسمالية — ويقول عن الامريكين الذين التفوا حوله يتطلعون الى زيه الاسود العجيب وقبعته العريضة « يخل الى ان هؤلاء الامريكان قوم خلقوا من الاسمنت المسلح . لا روح فيهم ، ولا ذوق ولا ماض اذا فتحت صدر الواحد منهم وجدت في موضع القلب دولارا » فاذا استمع الى الشيخ العجوز والد صديقه يردد ان عصرا عبوديا جديدا قد بزغ مع حياة « الصناعة » هذه التي تفرق الاسرة وتشتتها ، همس محسن « نعم لن يذهب الرق من الوجود ، لكل عصر رقه وعبيده » . كانت هذه كلها بمثابة التمهيد للقائه بالعامل الروسي « ايفان » ، التمهيد الفكري والفني معا . وقد أعلنت بداية اللقاء ، عبارة نطق بها هذا الفتى النحيل الشاحب بأحد المطاعم حيث تصادف أن اعتزم محسن أن يأكل به وهي العبارة التي قال فيها « اني دائما وحدي في الحياة » . ولكم يشعر محسن بحب وتقدير — يستطرد الكاتب — لأولئك الذين لا تطيب لهم السكنى الا داخل أنفسهم « ذلك أن قليلا من الناس من يملك نفسا رحبة غنية يستطيع أن يعيش فيها، وأن يستغني بها عن العالم الخارجي . انه يعتقد دائما أن الزاهدين الحقيقيين ليسوا الا اناسا ، لهم نفوس كالفراديس ، تشقها الانهار ، وتيرها الشموس، وتتلاها فيها الكنوز ، فهي عالم من الفتنة والسحر لا نهاية لبدايته وأسراره » ثم يبدأ بينهما حديث طويل ينكر فيه ايفان أن روسيا الاشتراكية هي جنّة الفقراء . ويعتقد أن أنبياء الشرق فهموا المشكلة على وجهها الصحيح ، وهي أن المساواة لا يمكن أن تقوم على هذه الأرض ، وأنه ليس في مقدورهم تقسيم

مملكة الأرض بين الاغنياء والفقراء . أما نبي العصر الحديث — كارل ماركس — فقد جاء بانجيله الأرضي « راسمال المال » ليحقق العدل على هذه الأرض ، فقسم الأرض وحدها بين الناس ، ونسي « السماء » فماذا حدث ؟ ويجيب ايفان على نفسه : « حدث أن أمسك الناس بعضهم برقاب بعض ، ووقعت الجزرة بين الطبقات تهافتا على (هذه الأرض) . . » كمن يلقى نفاحة بين أطفال يتلثمون ! ثم يعلو صوته في وصف ماركس « لقد القى قنبلة (المادية والبغضاء واللاهفة والعجلة) بين الناس ، يوم أفهم الناس أن ليس هنالك غير (الأرض) يوم أخرج السماء من الحساب » أما انبياء الشرق في رأي محسن فقد اتقوا زهرة الصبر والامل في النفوس حين قالوا بأنه ليس بالخبز وحده يحيا الانسان . ان مسيحية اليوم في رأي ايفان هي الماركسية حقا ، ولكنها على نقیض المسيحية الاولى ، مثلها الاعلى على الأرض فهي تحض الفقراء وتغريهم بمملكة تقام على انقراض طبقة ، وأثلاء طبقة ، وتنصحهم بالهجوم على قيصر واخذ ما لقيصر « . . . وان انجيل هذا الدين كتاب رأس المال تجد أيضا في بعض صفحاته تنبؤات مخيفة كتنبؤات يوحنا في رؤياه ففيه توعده بانتهيار هذا العالم وحلول عالم آخر قوامه العمال وحدهم ! أي أجسام تسير بغير رؤوس فوق المناكب ؟ يا له من حلم مخيف » . أما اسلام العصر الحديث في رأي ايفان فهو الفاشية التي لها طابع الايمان والنظام ، ولكنه الايمان بالزعيم والنظام الذي (لا يؤدي الى التوازن الاجتماعي بالتواضع والزكاة) وانما هو نظام مرضته يد الارهاب والدكتاتورية الفردية « نعم أنا من العمال ومن الفقراء . لكن لي من سوء الحظ رأس يفكر ، اني اعرف أن وعود اديان الغرب الجديدة كلها . ان هي الا تغرير بالعمال والفقراء » ، « واني لانتبا لك منذ الان بوقوع نوع من الحروب الصليبية بين الماركسية والفاشية تحشد فيها الدهماء ضد الدهماء وتتناثر فيها الجثث » وهكذا يصبح اليوم الذي يستطيع فيه الحيوان أن يحيا دقيقة واحدة خارج الواقع والمادة ، هو آخر عهده بالحيوانية كما يقول محسن . ولست اود أن أستطرد في ذكر ما تحدث به ايفان عن الاسلام والجنة والنار وغير ذلك مما يؤكد أن ايفان ليس له وجود في عالم الواقع الروائي الناضج ، وانما هو قناع اسدله محسن على وجهه ليقول لنا رايه — أو رأى المؤلف على وجه أدق — في الماركسية . . لم يكن لايفان هذا الا وجودا جزئيا حين صوره الحكيم مريضا مشردا لا يجد قوت يومه يكاد عمله بالمصنع أن يسحق كيانه الهزيل . هذا الوجود الجزئي يؤكد مرة أخرى تلك الصلة التي اود أن اقيمها بين قصة محسن مع سوزي ، وقصته مع ايفان ، قصة التلاحم بين الرومانسية السلبية

الفجأة ، مع الرجعية الفكرية الساذجة . ولا يقتصر الرداء الرومانسي على قصة الحب الغامض بين محسن وسوزي ، بل هو يمتد الى قصة العلاقة الغامضة أيضا بينه وبين ايفان . فهي علاقة تبدأ في مطعم على اثر عبارة توحى بالشعور بالوحدة والانطواء ، وهي علاقة بانسان مريض مكـدود مـثـرد ، ثم تنتهي بوفاته على تلك الصورة التقليدية للمأساة الرومانسية . يموت وعيناه مـصـلـوبـتان على شمس الشرق التي توهج بها خياله المتقد . يموت وفي أعماقه يتوسد الحنين الى ذلك العالم الساحر وراء الغيب . يموت وفي إحدى عينيه فارس ، وفي العين الاخرى غادة الكاميليا . وكأن شخصية ايفان هي الامتداد الرومانسي لقصة محسن مع سوزي فاذا لم تكن هي قد ماتت الا في قلبه ، فـلـمـتـ من جديد في شخص ايفان الحبيب .

وهي قصة رجعية مفرطة في الساذجة .. فقد أساء صاحبها اختيار « البطل » المعادي للاشتراكية ، فالعمل الفني لا يكتسب موضوعيته اذا اتيت بمتهم ليقول رأيه في المجني عليه . والعمل الفني لا يكتسب قيمته اذا جعلت من عامل بسيط فقيها في الاسلام والمسيحية والماركسية والفاشية ، يأخذ معه (رأس المال) الى المطعم حتى لا ينقطع عن القراءة أثناء الاكل . والعمل الفني لا يكتسب أهميته اذا أدت فيه حوارا فكريا خالصا لا يعتبد على الصراع بين رأيين ، وانما ليكمل أحدهما الآخر في اتفاق سطحي بعيد المدى . هذا العمل يسقط فنيا في هاوية الفكر المجرد الذي يصطنع لنفسه أبوابا وأقنعة من الشخصيات والاحداث والمواقف ، فيصبح تحريكها ممكنا بصورة آلية ، أما تطويرها فيصبح شيئا كالمستحيل . أما من زاوية الفكر فإن هذا العمل يسقط مرة اخرى ، اذا جاء الموقف العنيف من الماركسية نتيجة أنها تعنى بالارض لا بالسماء ، فالمناقشة هنا تنتفي بمجرد خروجها عن الاطار الموضوعي للقضية المطروحة للبحث وهي « الانسان على هذه الارض » . أما اذا كان المؤلف « لن ينسى السيدة زينب الطاهرة وفضلها عليه في الملمات .. ان لها وجودا حقيقيا في حياته » وأقول المؤلف — لا محسن — لان هذه العبارة وغيرها مما ورد داخل القصة يلتقي مع ما جاء في مقدمتها من اهداء « الى حاميتي الطاهرة السيدة زينب » . فما من مرة وقع في شدة الا وجد العزاء عند باب ضريحها ذي القضبان الذهبية ، وكل نجاح ظفر به في الحياة هو دفعة من يدها ، وكل عطف هو نظرة من عينها ، وكل ابتسامة من الحظ انما هي ابتسامة من شففتها . ومن هنا تصبح الاشتراكية والمساواة عند محسن « خيالا » بينما السيدة زينب في رداثها الابيض بالسماء هي « الواقع » ، لا ينبغي إذن أن نبني شيئا جميلا — يقول محسن — فوق هذه الارض .

والحق أن محسن لا ينسى أن يشن حملة ضارية ضد رجال الدين بحملته ضد رجال الصناعة . رجال الدين في نظره هم « أول من ينعم بمملكة الأرض » . والصناعة هي التي خلقت فئة قليلة من الرأسماليين « لا دين لها إلا الذهب » . هو هو بعينه ، الهجوم الرومانسي المعتاد على رجال الدين ورجال الصناعة ، الهجوم الانطباعي المنفعل . ذلك أن الخسارة في نهاية الامر ليست الا « تلك الرحلات الطويلة على ظهور الجياد أو الابل » و « التمهل حول الاعشاب النابتة والسكون عند شواطئ الجزر » . تلك هي الفاجعة الرومانسية بكل ما تحتويه من سلبية وخذلان . فالصناعة الحديثة « فتت » طبيعة العمل عند العامل ، أصبح (متخصصا) في جزئيات دقيقة ، وباللعار ! وأصبح التعليم العام (مجاني) وهكذا تتاح الفرصة للدهماء أن تنال قسطا من الثقافة التي تضللها عن طريق السماء . الخلاص إذن يتبلور في ذلك الشعار « الى الشرق ! الى الشرق . الى الشرق ، فلنرحل معا الى الشرق ! . ان أجمل ما بقى لاوربا إنما أخذته من الشرق » ، فالنور يشرق من بلاد الشمس ليغرب في بلاد الغرب . الشرق هو بلاد العلم الخفي الباطن ، أما الغرب فهو بلاد العلم « الظاهر » الخارجي . وتبدأ مرحلة الاحتضار في حياة ايفان فيهمس لصديقه محسن « اريد أن أرى جبل الزيتون ، وأن أشرب من ماء النيل وماء الفرات وماء زمزم وماء . . هلم الى المنبع ! . الى المنبع » ولا يلفظ ايفان انفاسه قبل أن يسرد عليه محسن كيف أصبحت الافكار الاوربية مقدسات الشرق ، وأن الشرقيين يدافعون عنها الان كما دافعوا عن الاديان من قبل ، وأنه لن يجد في الشرق شرقا ، لن تجد غاندي في قلوب الشباب ، ستجد موسوليني « حتى أبطال الشرق قد ماتوا في قلوب الشرقيين » . وينتهي المرض بايفان الى آخر مراحل فيردد « اذهب أنت يا صديقي . . الى هناك . . الى النبع واحمل ذكراي وحدها معك . . وداعا » .

وتنتهي « عصفور من الشرق » بهذا الوداع المؤثر ، كما لو كانت إحدى علاقات « الحب العظيم » قد تخللت اليها الدسائس والحيل ففشلت جميعها ، ولم تنجح سوى « الطبيعة » أو « السماء » في تحطيم الأمل الكبير ، حطمه بالمرض والفقر والوحدة ، حطمه بالعذاب . ولكنه العذاب الذي يظهر الانسان من ربة الجسد ومن ربة المادة والواقع ، فيتعالى على الموت متعزيا في رحاب الله .

ليكن موقف توفيق الحكيم في ذلك الحين من الماركسية وغيرها من المذاهب ما يكون . غير أن الناقد المنصف يرى نفسه محاصرا بين سؤالين :

الأول ، كيف حاول الفنان أن يصوغ هذا الموقف صياغة جمالية حتى نتبين مبلغ الصدق أو الادعاء فيه ، والثاني يتعلق بذلك التوثيق الذي صدرت فيه القصة ، ودلالته بالنسبة لمسار الحركة الأدبية في مصر عند أواخر الثلاثينات قبيل الحرب العالمية الثانية . أما السؤال الأول ، فقد أجبنا عليه فيما سبق لنا من تعرف على جوانب شخصية إيفان العامل الروسي الأبيض اذ اتضح لنا مدى الزيف والافتعال في بنائها بحيث أنها بلغت من التهافت درجة تقول بأن الكاتب اقحم آراءه الشخصية اقحاماً متعسفاً افسد السياق التعبيري للرواية . وأما السؤال الثاني فنجيب عليه بأن هذه الآراء المتخلفة للحكيم هي نتاج ذلك المذاهب المأساوي الحاد الذي عاشته مصر فيما بين انتكاسة ثورة ١٩١٩ ومعهادة التهاند عام ١٩٣٦ ، فبينما استطاعت الثورة أن تفجر الامل بين ضلوع الحكيم اقبلت مرحلة الارهاب الدكتاتوري تجر أذيال الخيبة والاسف . اقبلت لتؤكد ضرورة احتواء الحركة الاستقلالية على مضمون اجتماعي لا ينفصل عنها . وقد طرحت المسألة الاجتماعية حينذاك على الصعيد العالمي ، ولم تكن حالة مصر الا انعكاساً صارخاً لازمة الرأسمالية ومطاردتها الحادة العنيفة للحركة والفكر الاشتراكيين . كان الحكيم يعاني صراعاً هائلاً بين الحس الوطني الديمقراطي الرابض في أعماقه وبين حسه الاجتماعي الرابض بين أسوار الطبقة المتوسطة الناشئة . و « عصفور من الشرق » هي لحظة الرجحان لكفة المستقبل البرجوازي التي عايشها في أوروبا ، بينما تأتسي « يوميات نائب في الأرياف » ترجيحاً لكفة المضمون الاجتماعي المتقدم الذي عايش ضرورته وحتميته في ريف مصر .

ولعل « عصفور من الشرق » تلتقي من هذه الزاوية وتختلف في نفس الوقت مع قصة أخرى صدرت بعدها بحوالي سبع سنوات ، تلك هي « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي . وهي قصة الدكتور اسماعيل طبيب العيون الذي نشأ في كنف أم هاشم وقنديلها الذي يضي بغير صراع « لا شرق هنا ولا غرب ، ما النهار هنا ولا الليل ، لا أمس ولا غد » . وعندما أخذ أهبطه للسفر إلى « بلاد برة » كان والده ينطق هذه العبارة كأنها احسان من كافر لا مفر من قبوله « لا عن ذلة بل للترود بنفس السلاح » . وفي مصر لم يكن اسماعيل يشعر بمصر الا شعوراً مبهماً « هو كذرة الرمل اندمجت في الرمل » أما في انجلترا « فقد بدأ يشعر بنفسه كحلقة في سلسلة طويلة اتشدته وتربطه ربطاً الى وطنه » . وفي مصر كان مرتبطاً بالفتاة أن يتزوج من قريبته فاطمة النبوية ، الفتاة القروية ذات العينين المريضتين . وفي انجلترا نسي هذا الوعد وأحب ماري الانجليزية ، وذاق معها متع الملذات . ثم عاد اسماعيل إلى

مصر . لشد ما تغير ! هكذا أكدت الساعات الاولى من قدومه . فقد تصادف أن لاحظ أمه تقطرزيتا من قنديل أم هاشم في عيني غاطمة النبوية ، فاعتبر ذلك امتهاناً لكرامته . ونطقت أمه أخيراً تستعيز بالله وتقول له :

« اسم الله عليك يا اسماعيل يا بني ، ربنا يملك بعقلك . هذا غير الدوا والاجزا ، هذا ليس الا بركة من أم هاشم . واسماعيل كثور هائج لوجت له بفلالة حمراء :

— أهى دي أم هاشم بتاعتكم هي اللي ح تجيب للبنات العمى . سترون كيف أداويها فتتال على يدي أنا الشفاء الذي لم تجده عند الست أم هاشم . — يا بني ده ناس كثير بيتباركو بزيت قنديل أم العواجز . جربوه وربنا شفاهم عليه . احنا طول عمرنا جاعلين تكالنا على الله وعلى أم هاشم . ده سرها باتع .

— أنا لا أعرف أم هاشم ولا أم عفريت » .

« ثم هجم اسماعيل على أمه يحاول أن ينتزع منها الزجاجة ، فتشبثت بها لحظة ، ثم تركتها له . فأخذها من يدها بشدة وعنف ، وبحركة سريعة طوح بها من النافذة » بل أنه لم يكتف بذلك وذهب الى مسجد أم هاشم حيث هوى بعصاه على القنديل فحطبه وتناثر زجاجه ، وكاد يومها أن يموت تحت اقدام الزوار الذين انهالوا عليه ضرباً وركلاً ، ولم ينقذه من الموت سوى الشيخ درديري خادم المسجد .

وما أن حل رمضان من نفس العام حتى أحس اسماعيل بخيبة أمل كبيرة تجتاح مشاعره « يحدث اسماعيل نفسه : لماذا خاب ؟ لقد عاد من أوروبا بجعبة كبيرة محشوة بالعلم ، عندما يتطلع فيها الآن يجدها فارغة ، ليس لديها على سؤاله جواب — هي أمه خرساء ضئيلة ، ومع خفتها فقد رآها ثقلت في يده نجاة » . وبدأ التحول الجديد في حياته حين أخذ يستشعر الالفة في كل الكائنات والجادات المحيطة من حوله بحي السيدة ، أما ما هو أكثر أهمية أن نفس اسماعيل اطمأنت « وهو يشعر أن تحت اقدامه أرضاً صلبة . ليس أمامه جموع من أشخاص فرادى ، بل شعب يربطه رباط واحد : هو نوع من الايمان ، ثمرة مصاحبة الزمان » . وأخيراً أحس أن غشاوة ما كانت ترين على قلبه بعينه قد زالت ، أو في طريقها الى الزوال ، وفهم الآن ما كان خافياً عليه « لا علم بدون ايمان » . ومن ثم راح يشيد عيادته المتواضعة بحي البغالة بجوار التلال ، وأخذ ينادي الجميع أن تعالوا ، فيكم من أذاني وكذب علي وغشني ، ولكني رغم هذا لا يزال في قلبي مكان لقد ارتكنم وجهكم وانحطاطكم ، فأنتم مني وأنا منكم . أنا ابن هذا الميدان ، لقد جاز عليك

الزمان ، وكلما جار واستبد ، كان اعزازي لكم اقوى واشد . وعاد من جديد الى عمله وطبه يسنده الايمان . وتزوج اسماعيل من غاطمة النبوية . وامتدت شهرته الى خارج العاصمة ، الى الريف الحزين .

تتفق « قنديل أم هاشم » مع « عصفور من الشرق » وتختلف ، بل هي قد تتفق مع « عودة الروح » في أكثر من موضع ، وإن اختلفت عنها في أكثر المواضع . أما اتفاقها مع « عصفور من الشرق » فيأتي من ذلك التشابه بين تكوين محسن وتكوين اسماعيل ، التكوين الشرقي الذي قد تهره حضارة أوروبا ، ولكنها لا تخلعه من أرض حضارته . وأما اتفاقها مع « عودة الروح » فيأتي من ذلك التشابه بين ايمان اسماعيل بالشعب المصري ايمانا يربط بين حلقات تاريخه المبعثرة في خيط واحد ، وايمانه بأن جماهير هذا الشعب يخفق بين ضلوعها قلب واحد ، وايمانه بأن روح هذا الشعب هي نوع من الايمان ثمرة مصاحبته للزمان . الا ان قصة يحيى حقي تعود فتختلف عن قصة الحكيم في انها بناء خصصه صاحبه لاقامة هذه الفكرة وحدها ، لا تراحمها افكار أخرى ، وكافة الادوات التعبيرية مجندة في خدمتها . وإذا كانت « قنديل أم هاشم » تتضمن خطأ فنيا فادحا يجعلها أقرب الى ان تكون مشروعا مخطئا لتأليف رواية منها الى القصة القصيرة أو الرواية القصيرة فقد تركزت فيها الاحداث والمواقف بصورة اخبارية لا في لحظة حضور . وإذا كانت قد تضمنت خطأ فنيا آخر في استخدامها لعنصر المفاجأة استخداما يهز البناء من اساسه اذ نرى التناقض بين اسماعيل والحياة المحيطة به قد تجسد منذ الليلة الاولى لغدومه من انجلترا ، كما نلاحظ تحوله الجديد في شهر رمضان قد تم بصورة آلية غير مبهدة . الا أن ما يغفر هذه الاخطاء فنيا للمؤلف أن بناء هذا كان بناء حيا فخصيياته من لحم ودم ، وأحداثه ومواقفه هي أثرة التناقضات الدينامية والصراع الخارجي معا . بل ان الفكرة الذهنية في القصة لا تسبق التشكيل الفني لها ، وإنما تمتزج الفكرة بالشخصيات والاحداث فتؤثر فيها وتتأثر بها وتتبادلان المواقف أو مراكز التجربة فينتج عن ذلك كله مركب جديد غاية الجدة يعلو كثيرا فوق الفكرة بمفردها والشخصيات بمفردها والاحداث بمفردها . فقد توجه اسماعيل الى أوروبا بتكوين محدد هو تكوين المراهق جسدا وعقلا ، وهناك تغير تكوينه فعاد شابا « محدث نعمة » في العلم ناكرا قيمة الايمان ، ثم امتزج علمه مع الايام والليالي الطويلة ، فأصبح علما يسنده الايمان . هكذا كان اسماعيل في « قنديل أم هاشم » شخصية حية نابضة لا مخلوقا ذهنيا مجردا ، شخصية قابلة للتطور من الداخل والخارج معا ، لا شخصية قابلة للحركة القادمة من الخارج وحده ، من المفتاح الفكري

الذي يمسك به ذهن المؤلف على وجه التحديد . لذلك كان اسماعيل شخصية صادقة موضوعيا ، مهما شاب هذا الصدق عند هذا أو ذاك ما يختلف معه او يتفق عليه . هي شخصية صادقة بمعنى أن الفنان استطاع ان يتلمس ادق شعيراتنا الانسانية فقدمها لنا احدى « حالات » الحضارة التي نعيشها . لكن رأينا في هذه الحالة ما يكون ، لكن رأينا في صاحبها ما تشاء لنا التحليلات الايديولوجية الصارمة . ولكن هذه التحليلات مهما تباينت في نتائجها واختلفت في مناهجها ، فانها لا تستطيع ان تنكر موضوعية تلك « الحالة » وصدقها ونفاذ العين الفنية التي التقطتها . أما الموقف الفكري ليحيى حقي من هذه الحالة او تلك الظاهرة ، فهو أن « لا علم بغير ايمان » . واذا كان الفنان قد استخدم قنديل أم هاشم والشيخ درديري وفاطمة النبوية ادوات صياغة لنسج هذا المعنى ، فان هذا لا يضره ، وهو حر كامل الحرية في خلق عالمه . فليست هذه الجزئيات الا تجسيدا من الواقع ، يقابل بينها الكاتب وبين ما يعادلها في مجال الفكر . « لا علم بلا ايمان » هو المركب الموضوعي الذي اثمره لقاء الشرق بالغرب في قصة يحيى حقي ، لقضاء اسماعيل القادم من القاهرة الى لندن ، والعائد من لندن الى القاهرة عبر سلسلة من التجارب الذاتية والموضوعية . ذهب اسماعيل الى أوروبا في شخصية محددة ، وهناك اضاف شخصية جديدة ، وعاد ليصبح شخصية ثالثة مركبة باصالة من الشخصيتين . ولا يحق لنا ان نبذل الفن فنسقطه حرفيا على الواقع ونقول ان الايمان عند يحيى حقي هو زيت القنديل عند الشيخ الشيخ درديري في مسجد أم هاشم . ان العلاقة الجدلية بين الفن والواقع تحول بيننا وبين هذا الابتذال ، فاذا كان الواقع هو المصدر الاصيل لانبثات شخصية كاسماعيل ، فان الفن وحده هو الذي يضيف « اسماعيل = العلم الايمان » . ولك ان تؤمن بعد ذلك بما تريد ، فالعمل الفني من الرحابة بحيث لا يملئ عليك قانونا معيننا للايمان . ولكننا حين نعود الى تلك المرحلة التاريخية التي صدرت فيها القصة لنجد ان مشكلات « الفن للفن والعلم للعلم » من القضايا المطروحة في ذلك الحين يدمننا الامر الى الاعتقاد بأن يحيى حقي التزم الجانب التقدمي في هذه المعركة التي دارت رحاها علانية في أوروبا ، ومتخفية أو متكررة في الشرق العربي . يحيى حقي يلتزم جانب « العلم للمجتمع » وهو الشعار الذي يتضمن ايمان العالم بشيء ما ازاء مجتمعه . توفيق الحكيم في « عصافير من الشرق » على النقيض المقابل لهذه القصة التقدمية . فقد راح يفتعل شخصية رئيسية كابفان ، ويزيف احداثا كاملة في صورة حوار مباشر احيانا ، وفي صورة مطولات مقتبسة احيانا

أخرى ، وفي صورة مقالات كالحواشي تندس اثناء السرد ، وفي صورة ذكريات مقحمة لا جدوى منها . كل ذلك أفسد السياق التعبيري فنيا ، كما أفسده فكريا . ولا شك ان صراعا هائلا — كما سبق ان قلت — نشب في عقل الحكيم ووجدانه الفني ابان تلك المرحلة التالية لصدور « عودة الروح » بسنوات خمس . ولقد شاء الحكيم بتجربته الذهنية التي تميل الى التعميم ان يعبر عن كل جانب من جانبي الصراع ، على حدة . فعبّر عن الجانب السلبي في « عصفور من الشرق » وعن الجانب الايجابي في « يوميات نائب » ولم يشأ ان يزاوج بينهما في مركب صراعي واحد ، مخافة أن ينتصر في النهاية — ولا بد أن يفعل ذلك — لاحد الجانبين . واكتفى بأن يصدر العملان في فترة زمنية واحدة لا تتجاوز العام .

الا أن « عصفور من الشرق » لم تكن في جوهرها عملا سلبيا خالصا . وانما قد حملت الى جانب رومانسيتها الفنية ورجعيتها الفكرية ، دلالة اخرى على جانب كبير من الاهمية . تلك هي « الرؤيا » التي ولدت في « عودة الروح » وانبعثت عن ذلك التفاعل الحضاري بيننا وبين الغرب من ناحية، وبيننا وبين المنطقة العربية من الناحية الاخرى . ولدت لنا مع عودة الروح « الرؤيا المصرية » التي حاولت ان تقيم التوازن بين المجد المصري القديم والحضارة الغربية الحديثة بأن تمد جذور الانسان المصري المعاصر الى ارضه التاريخية ليتمتع عسارتها الحضارية ويتمكن من الوقوف على قدميه وجها لوجه امام حضارة العصر . لم تكن رؤيا عنصرية تحس تفوقا ما في التربة المصرية وطمي وادي النيل ، بل كانت رؤيا « المقاومة » الضارية للتخلف المحلي وادوات القهر الاجنبي . ولم تكن رؤيا انعزالية تنطوي على نفسها بعيدا عن جيرانها، وانما كانت رؤيا « الحضور » الواعي بالذات دون أن يتورط في اغلال وهمة باسم العروبة أو باسم الدين . هذه الرؤيا التي صاغتها عودة الروح في اطار الصراع بين الاتجاهات الفنية الثلاثة من ناحية ، وبين الواقع والرمز من ناحية اخرى ، أقبلت « عصفور من الشرق » و « قنديل أم هاشم » لتوطيد دعائمها النظرية والتطبيقية . فاذا كانت عودة الروح وقصص نجيب محفوظ التاريخية وغيرها من أعمال عادل كامل وبكثير والسحار قد حاولت ان تمد الجذور الى مصر الفرعونية ، فان عصفور من الشرق وقنديل أم هاشم تمدان الجذور الى مصر العربية الاسلامية . ولا يعني ذلك سوى أنه ينبغي ان تطرح قضية التراث في اطارها التاريخي ، فليست مصر الفرعونية ومصر المسيحية ومصر الاسلامية ومصر العربية الحديثة الا وحدة حضارية عميقة الجذور في اغوار النفس المصرية . ولا يعني ذلك أيضا سوى أن قضية

التراث لا ينبغي أن تنفصل عن قضية المعاصرة . ولا يعني ذلك ثالثا سوى أن التفاعل بين الماضي والحاضر من جهة وبيننا وبين أرفع ذروة حضارية في العالم الحديث من جهة ثانية ، هو جوهر « المسار الخاص » لحضارتنا وآدابنا وفنوننا . التراث والمعاصرة هي قضية محسن مهما جاء تعبيره متخلفا عن اسماعيل في قنديل أم هاشم أو لويس عوض في « مذكرات طالب بعثة » . . ان ارتباط لويس عوض بالتراث كان ارتباطا معاصرا عبر عنه في الاستخدام الشجاع للغة الشعبية . أما الارتباط بالتراث عند الحكيم فقد أثر الشكل الكلاسيكي في استخدام اللغة بالرغم من نجاحه السابق في « عودة الروح » حين استخدم العامية المصرية استخداما موفقا . ولم ينقذ توفيق الحكيم من هذه المجموعة الهائلة من المناقشات الا كتابه الرائد « يوميات نائب في الأرياف » .

الفصل الثامن يوميات نائب في الأرياف

أبادر فأقول أن « يوميات نائب في الأرياف » تعد نموذجا رائدا للواقعية النقدية في الأدب المصري الحديث ، تماما كما كانت « عصفور من الشرق » نموذجا للرواية الرومانسية . وبالرغم من أنه ليس من تقاليد النقد الحديث « الحكم » على العمل الفني فضلا عن الحكم مقدما ، فأنني أرى من الأهمية بمكان أن أضع هذه المصادرة في مقدمة حديثي عن « يوميات نائب » ، ذلك أن الإيهام الكامل بالواقع هو السمة الرئيسية في هذه الرواية . ولا شك أن ثمة فرقا بين الإيهام الجزئي بالواقع عن طريق المسافة النسبية التي يخلقها الفنان بين الواقع والرمز ، وبين الإيهام الكامل بهذا الواقع الذي أخذه به الحكيم في تلك المرحلة العنيفة من مراحل انفصامه الفني بين الرومانسية والواقعية .

إلا أن الحكيم لم ينحدر إلى المستوى الفوتوغرافي المحض في تصور الواقع وتصويره ، وإنما هو راح يستوحي من هذا الواقع أكثر جزئياته حضورا وتجسيدا لواقع أشمل هو الواقع المصري في ثلاثينيات هذا القرن ، فاختار من هذا الواقع القرية المصرية التي عمل بها وكيلا للنائب العام في أولى مراحل حياته العملية . وبالرغم من أن الإطار العام للقصة هو « اليوميات » التي سجلها وكيل النيابة — وهو شخصية هامشية في القصة تقوم بدور الراوي — إلا أن الحكيم قد حاول أن يصوغ الأحداث التفصيلية بين ذراعي القصة الأصلية . وهكذا أراد هذا الفنان الواقعي أن يلعب لعبته الفنية الجديدة في نطاق الواقعية الفوتوغرافية بأن يكسر رتابة الواقع واملاله ، وذلك بأن يخطط قصة رئيسية هي قصة الفتاة « ريم » وعن طريق اليوميات تتخلل هذه القصة عشرات التفاصيل الصغيرة التي تكشف عن بشاعة المأساة التي يعيشها الريف المصري حينذاك .

وتبدأ « يوميات نائب » ببلاغ يقول أن رجلا في الأربعين يدعى « قمر

الدولة « وجد في منطقة مجاورة وقد اصابه عيار ناري ، فينتقل وكيل النيابة الى مكان الحادث ويأمر بنقل المصاب الى المستشفى . ولكنه لا يجد شهودا على الحادث ، ولا يعرف شيئا عن الظروف المحيطة بالجني عليه سوى أن زوجته قد ماتت منذ عامين وتركته شقيقتها الصغيرة « ريم » التي تقيم معه بعد وفاة اختها . وريم اذن هي الانسان الوحيد الذي يستطيع ان يقول شيئا غيبيير مجاهر التحقيق ، فلا بد من التحفظ عليها حتى يصل وكيل النائب العام الى اول الطريق المؤدي الى الحقيقة . ويتطوع مأمور المركز بأن تبين الفتاة الصغيرة في بيته ما دامت بلا مأوى ولا اهل .

وتبرز لنا بين الصفحات شخصية على جانب كبير من الاهمية هي شخصية الشيخ عصفور فهو يحذب على الفتاة ويرافق مجريات الامور تحت نظر السلطات دون ان تكون له مصلحة مفهومة وبغير ان تكون له وظيفة محددة . وما أن يستيقظ وكيل النيابة في صباح اليوم التالي ليستجوب الفتاة حتى يفاجأ الجميع بهروبها من بيت المأمور . ولم تكن حالة المجني عليه قد سمحت باستجوابه فيأمر المحقق بالبحث عن « ريم » في كل مكان من القرى المجاورة ، ولكنهم يخفقون في العثور عليها . وبينما كان وكيل النيابة في طريقه الى المستشفى للسؤال عن « قمر الدولة » يشاهد ريم مع الشيخ عصفور يجلسان خارج السور الى جانب عشرات من الزوار ، فيتركهما ليذهبا الى المأمور ويطلب اليه « قوة » تتوجه للقبض عليهما .

وما أن تذهب القوة الى هناك حتى تفاجأ بالشيخ عصفور بمفرده ، اما « ريم » فلا اثر لها . وقع المحقق في حيرة لا نهاية لها : لقد اختفى عصفور من قبل ولم يعثر له على اثر ، وما هو ذا يظهر الان دون ان تكون معه « ريم » ، التي يخيل لوكيل النيابة انه رآها برفقته عند المستشفى وفي هذه الاثناء تعلن المستشفى عن وفاة المجني عليه « قمر الدولة » فيكاد المحقق ان يستريح من عناء البحث الطويل ليفلق ملف القضية . الا أن مفاجأة اخيرة تقع بالعثور على جثة « ريم » طافية على مياه احدى الترع القريبة من القرية . وتتشابك اطراف الجريمتين تشابكا معقدا ينتهي بتحويل كلا الجثتين الى الطبيب الشرعي ، وتصبح التأشيرة الاخيرة في « يوميات نائب الارياف » هي تصريح الدفن . وتحفظ القضية لعدم معرفة الفاعل كغيرها من القضايا المتعددة التي يقيد ما تحتويه من جرائم « ضد مجهول » وتتراكم الملفات في مخازن المحاكم ، اكادسا فوق اكادس تشهد بضخامة هذا « المجهول » في حياتنا .

والمجهول في « يوميات نائب » حيلة فنية بارعة من جانب توفيق الحكيم ، فاذا كانت الاحداث المادية المحسوسة والمباشرة تقول ان الفاعل مجهول ،

فان الفنان خلال عشرات التفاصيل الصغيرة يقول ان الفاعل معلوم . يبدو
لذا هذا « الفاعل » عملاقا ضخما واضحا في ساحة المحكمة حين يدور مثل
هذا الحوار بين القاضي والمتهم .

— انت يا راجل متهم بانك غسلت ملابسك في التربة .
— يا سعادة القاضي ربنا يعلي مراتبك . . تحكم علي بغرامة لانني
غسلت ملابسي ؟

— لانك غسلتها في التربة

— واغسلها فيمن ؟

ويعلق الفنان « . . ولم ار واحدا من المخالفين قد بدا عليه انه يؤمن
بحقيقة ما ارتكب ، انما هو غرم وقع عليهم من السماء كما تقع المصائب ،
واتاوة يؤدونها لان القانون يقول : انهم يجب ان يؤدوها » .

ويبدو لنا هذا الفاعل العملاق مرة اخرى في تلك « الجحور » المسقفة
بحطب القطن والذرة ياوي اليها الفلاحون . او على حد تعبير المؤلف ، قطعان
من البيوت تعيش في بطونها ديدان من الفلاحين ، وقد حدث ذات مرة ان طرح
البحر كيسا كبيرا فهرول اليه اهل القرية واعتبروه كنزا من القدر اذ
استخرجوا منه اشكالا والوانا من الثياب والامثلة . وكان هذا الكيس في
واقع الامر قد سقط من احدى غربات اللوري الخاصة بنقل البضائع من
المصنع الى الشركة . وما ان اكتشف رجال الامن ان الثياب الجديدة التي
ارتداها اهل القرية فجأة هي « ثياب مسروقة » في عرف القانون ، ولا بد
اذن من تقديمهم جميعا الى المحاكمة . وأمام وكيل النائب العام قالوا :

— فهمنا يا حضرة البك ، لكن . . بقي الكساوي كانت قدام نظرنا
ورماها البحر علينا والواحد منا من غير مؤاخذه عريان .

— انت يا راجل فاكّر الدنيا فوضى ، والا فيه قانون وحكومة !

ويظهر ان الرجل لم يستطع صبرا فقال :

— بقي هي الحكومة لا منها ولا كفاية شرها ؟ لا كستنا ولا تركتنا

ننكسي .

ويبدو لنا هذا الفاعل العملاق مرة اخرى حين نعلم ان مأمور المركز
اعتاد في اوائل كل شهر ان يلعب الورق مع الموظفين جميعا فميربح مرتباتهم
ويخلل طول الشهر يقرضهم ما يحتاجون اليه للاكل والمعاش حتى لا يموتون
جوعا الى يوم القبض فيلاعبهم من جديد ويأخذ مرتباتهم الجديدة ويقرضهم ما
يعيشون به طول الشهر وهكذا . والقاضي مشغول عن سماع دفاع المتهم

عن نفسه بكتابة الحيثيات ومنطوق الحكم في نفس الوقت الذي يكون فيه الحاجب قد أحضر له سلة اللحم والزبد والجبن وانتظره بها على المحطة في قطار الساعة الحادية عشرة صباحاً فهو يسكن العاصمة ويحضر الى المحكمة ثلاث مرات في الاسبوع . فاذا قال له أحد الفلاحين :

— والعمل ايه يا حضرة القاضي ؟

— العمل ان الحكم السابق بحبسك ينفذ عليك . احجزه يا عسكري .

— الحبس بالزور يا حضرة القاضي ! انا مظلوم . لا قاضي سمع كلامي

ولا حاكم طلب سؤالي لحد الساعة ؟

— أخرس ! معارضتك يا راجل بعد الميعاد .

— وماله ؟

— القانون يا راجل محدد بثلاثة أيام

— انا يا سيدي القاضي غلبان لا أعرف اقرأ ولا اكتب ومن يفهمني

القانون ويقريني المواعيد ؟

— يظهر اني طولت بالي عليك اكثر من اللازم . انت يا بهيم مفروض

فيك العلم بالقانون . . احجزه يا عسكري .

ويتصور وكيل النيابة ان رجل القضاء لا ينبغي له الكلام في السياسة :

ومهما تغيرت الوزارات والاحزاب فان القانون هو القانون . ولكنه سرعان

ما يدرك خطأ تصويره ، فما أن تقبل الانتخابات حتى يحس المأمور بأهميته

ولا يعبأ بتفتيش وكيل النائب العام لسجن المركز الذي يمتليء بالمعارضين

للوزارة الجديدة بغير « أمر حبس » !

ويبدو لنا هذا الفاعل العملاق مرة أخرى حين يذهب طبيب المركز لانتقاذ

ولادة متعسرة فما ان يضع يده في الرحم حتى يجده محشواً بالتبن وإذا مثانة

المریضة قد تهتك والمولود قد مات فيها منذ يومين . فالتفت الى « ست هندية

الداية الصحية » مستفهما فقالت أصل يا سيدي الدكتور لما دخلت يدي

اسحب الولد لقيتها راحت « مزغلطة » قمت قلت « احرش كفي بشوية تبن » .

ومدت للطبيب يداً ملوثة بالتبن قد بدت منها أظافر طويلة سوداء . وماتت

المریضة وطفلها واكتفت الصحة بأن سحبت من هذه الداية « الصحية »

التصريح ، ولكنها لم تغير « النظام » وهي تعلم أن الوف الاطفال يموتون

على هذه الصورة كل عام « ان أرواح الناس في مصر لا قيمة لها » .

هذا هو « الفاعل » المعلوم اذن من خلال هذه الامثلة القليلة والجزئيات

المنثورة هنا وهناك . ان الفنان يضع النظام الاجتماعي بأكمله فاعلاً رئيسياً

في كافة الجرائم التي تقيد عادة « ضد مجهول » . انه لا يتجاهل العناصر القانونية الاخرى التي نشارك بصورة او بأخرى في هذه الجرائم ، كضئف الاحساس الخلقي والمصادفات غير المتوقعة ، والسلوك الشخصي للافراد الى غير ذلك . ولكن هذه الرواؤد جميعها تصب في مجرى رئيسي واحد هو النظام الاجتماعي السائد وما يتفرع عنه من قوانين في كافة مجالات الحياة الاقتصادية والسياسية . والحكيم بذلك يختلف عن رواد الواقعية النقدية في الادب الغربي حيث كانت مهمتهم الاولى هي « ترميم النظام » بالكشف عن تمزقاته المختلفة واقتراح مقاسات « الرقع » المطلوبة . ان الفنان المصري الذي يعيش في مرحلة حضارية مختلفة كيفيا عن الحضارة الاوربية يحس في أعماقه انه لا بد من « تغيير جذري » في الاساس الاجتماعي ولا جدوى من الاصلاح الجزئي .

فالحضارة الاوربية التي اثمرت الواقعية النقدية في القرن الماضي، كانت حضارة علمية وصناعية متقدمة . أما حضارتنا التي عبرت عن نفسها في الريف المصري ابان ثلاثينات هذا القرن فقد بلغت من الانحطاط أبشع صوره على الإطلاق . لذلك يحاصر فنان « يوميات نائب » النظام الاجتماعي بأكمله بين قوسين ، كحد أدنى للاتهام الموجه للعصر جميعه ، وهكذا ترتفع واقعته النقدية الى المستوى الثوري . ولعل البناء الفني الذي لخص لنا الاحداث الرئيسية في جريمة ضد مجهول ثم أضاف أن التفاصيل تكشف لنا عن مجرم مجهول . لعل هذا البناء يضم ذلك اللون الرفيع من اللون السخرية الهادئة التي لا تقوم على المفارقات اللفظية أو المصادفات الجزئية ، وانما تقوم على ذلك الصراع الواضح البين بين التناقضات التي لا نهاية لها . فالخطوط العامة للرواية تصوغ قصة جريمة يومية تقيد عادة ضد مجهول ، والخطوط التفصيلية تصوغ قصة الجريمة الام التي يعرف الجميع فاعلها الاصلي . وتلك هي الريادة الفنية في قصة « يوميات نائب في الارياف » . انها مجموعة من الخطوط المعقدة في لوحة درامية كبيرة تتحول عند النظر المدقق الى مجموعة هائلة من اللوحات التي لا نهاية لغناها الدرامي العظيم . وليس غريبا أن يتخصص فيما بعد كاتب مسرحي معاصر كسعد الدين وهبه في استيحاء هذه القصة في أغلب أعماله المسرحية مع فارق واحد هام هو أن صدور « يوميات نائب » عام ١٩٣٧ يتخذ لنفسه دلالة جوهرية أعمق بكثير من صدور « المحروسة » و « السبنسة » في الستينات من هذا القرن .

البناء الفني في « يوميات نائب » اذن ، بناء مركب ، فهو يشتمل على قصة رئيسية ، ثم تشتمل هذه القصة بدورها على مجموعة من الاقاصيص .

الا ان الفنان هنا لا يستخدم أدوات التعبير الرومانسي التي جربها في «عصفور من الشرق» كالرسائل والفلاش باك ومختلف اشكال الذكريات . حقا ، هو يستطرد أحيانا بما يخرج به عن السياق الاصلي ويجرح الشكل التعبيري . كما نلاحظ في بداية القصة حين ذهب وكيل النيابة لمعاينة مكان الحادث فيتذكر انه ترك ذات مرة جريحا يعالج سكرات الموت وراح يصف ما يرتديه فما أن فرغ وأنحنى على المصاب يسأله عن المعتدي فإذا به قد توفي . وكما نلاحظ ذلك التداعي الذي اقتحم عالمه الواقعي عند احدى المقابر فقد نظر الى بقايا الانسان وهو يتخيل أن هذه الجثث والعظام فقدت لدينا ما فيها من رموز . فهي لا تعدو في نظرنا قطع الاخشاب وعيدان الحطب وقوالب الطين والاجر ، انها أشياء تتداولها أيدينا في عملنا اليومي ، لقد انفصل عنها ذلك « الرمز » الذي هو كل قوتها « نعم » وماذا يبقى من تلك الاشياء العظيمة المقدسة التي لها في حياتنا البشرية كل الخطر لو نزعنا عنها ذلك الرمز ؟ أبقى منها أمام أبصارنا اللاهية غير المكرثة غير جسم مادي حجر أو عظم لا يساوي شيئا ولا يعني شيئا ، ما مصر البشرية وما قيمتها لو ذهب عنها الرمز ، الرمز هو في ذاته كائن لا وجود له . هو لا شيء . وهو مع ذلك كل شيء في حياتنا الآدمية . هذا اللاشيء الذي نشيد عليه حياتنا هو كل ما نملك من سمو نخال به ونمتاز على غيرنا من المخلوقات .

أقول ، حقا أن هذا التداعي أو ذاك الاستطراد يعطل السياق الفني فيصيبه بالركود أحيانا ويبعث فيه شيئا من التشتت الذي لا غاية له في معظم الاحيان . ولا يستطيع الفنان أن يحتج علينا بأنه كتب قصته في قالب « اليوميات » التي تتسع لامثال هذه الشطحات ، فالحق أيضا أن تصميم « يوميات نائب » خلا تماما من التأملات الذهنية المجردة والخواطر المبعثرة ، وانما هو اختار اليوميات هنا امعانا في واقعية الواقع لا هروبا الى سباحات الخيال في عالم الوهم . اليوميات تمنح هذا العمل بعدا واقعيا صميما لانها تغوص في أعماق القرية المصرية بكل ما يأتي به الغوص من بشاعة المأساة التي تعيشها . فاليوميات ليست — كما هي عند المراهقين — دفدغة لحواس يفتة في منتصف الليل . ان الحكيم يعيد الى اليوميات معناها السليم فيقيمها على قدميها بدلا من سيرها على رأسها في وضعها السابق . اليوميات عند الحكيم اطار واقعي صارم مهما شابته بعض الاستطرادات والتداعيات الذهنية في بعض المواضع .

والقصة الرئيسية تبدو كما لو كانت جريمة قتل عادية ، مقيدة ضدد مجهول ما دامت السلطات لم تتوصل الى معرفة الجاني . والاقتاصيص

الفرعية تبدو كما لو كانت مجريات الأمور الطبيعية في عالم هذه القرية المشبعة بالدماء والرشوة والفساد والاختلاس والتزوير . الا أننا لو تصورنا للحظة واحدة أن كلا من القصة الرئيسية والاتصايف الفرعية يشكل عماد الحياة الحقيقية في هذه القرية من قرى مصر ، لاستطعنا أن نضع أيدينا على أسرار هذا البناء المركب في « يوميات نائب » الذي يبدو لأول وهلة ممعنا في البساطة والالفة . تلك البساطة التي نعرفها عند الكاتب الألماني العظيم « برتولد بريخت » ، وان كان يختلف في طريقه إليها عن الطريق الذي يسلكه الحكيم في يومياته . فبريخت يلجأ الى التعميم وشيء من التجريد ، ولأنه يعمم الواقع المرئي المباشر ولا تشغله المشكلة الميتافيزيقية المجردة بطبيعتها ، فان هذا الواقع المجرد يتسم بالبساطة والالفة عند المتلقي على الرغم من تعقيد المشكلات الفنية التي يواجهها بريخت في سبيل هذا الجمع المزدوج بين البساطة والتجريد .

أما توفيق الحكيم فيصنع شيئاً مختلفاً وان اقترب خطوات مما يصنعه بريخت ، فهو لا يعمم الواقع ولا يجرده ولكنه يقدمه في صورة « الإيهام الكامل » الذي يغرق المتلقي في تفاصيل اليوميات وجزئياتها الدقيقة وان لجأ الى التعميم والتجريد في المستوى الفني المحض ، في طريقة استخدامه لأدوات الصياغة الجمالية والتعبيرية . فكيف ذلك ؟

ان العامل عند بريخت « يمثل » الطبقة العاملة ، والراسمالي « يمثل » الطبقة الرأسمالية . . ولكن الفلاح عند الحكيم هو فلاح من لحم ودم يمثل نفسه وطبقته الاجتماعية معا . وهو يمثل نفسه في إحدى لحظاتها — لا في تاريخها كله — وهو يمثل طبقته من إحدى الزوايا لا من جميع زواياها . لذلك يكثر عدد الفلاحين في قصة الحكيم بغير أن تكون هذه الكثرة « عددية » وحسب . وتكثر رموز السلطة كالمأمور والعمدة والقاضي ووكيل النيابة والخفير ، ولكل شخصية منهم أهمية محددة فلا يمكن استبدال أحدهم بالآخر ، أو الاستغناء عن أحدهم بالآخر .

قصة الحكيم قصة واقعية ، ومسرح بريخت مسرح واقعي . ولا نقول مع البعض أن واقعية بريخت هي في المضمون دون الشكل ، أو نغامر بالاتصايف للمعادلة ذات البريق فنقول أن واقعية الحكيم في الشكل لا في المضمون . ان أمثال هذه التصنيفات مزيفة ومفتعلة لأنها في جوهرها عملية إسقاط خارجي ، وليست توغلا في أعماق العمل الفني ، واكتشافاً لقوانينه الداخلية . ان واقعية بريخت هي واقعية الملحة الشعبية التي يحتل أحد وجوها التجريد والتعميم ، فهي واقعية المضمون المنحوت بوعي وعمق نافذين

من حياة الانسان المعاصر في عالمنا . وهي واقعية الشكل الماخوذ عن أعراف
قوالب التعبير الفني في تراث الشعوب . أما توفيق الحكيم فيستلهم الواقع
حقا ، ويضع النظام بأكمله بين قوسين ، ولكنه لا يكتشف القانون الداخلي
لهذا النظام الآيل للسقوط . لهذا تظل ثورية الحكيم في حدود الواقعية
النقدية التي تكفي بالصورة الموضوعية للمجتمع المتآكل ، وتلعن القوانين
الدستورية التي تكفل لهذه الصورة البقاء . ولكنها لا ترتفع الى مستوى
الواقعية الثورية في أدب بريخت حيث ينشغل باكتشاف القانون الرئيسي
الشامل للمجتمع . ولا يهبط الى مستوى الواقعية النقدية أو الواقعية
الطبيعية في أوربا حيث يكتفي أصحابها بالنقدات الجزئية للمجتمع .

ونعود الى قولنا بأن الحكيم يعمم ويجرد في المستوى الفني للصياغة
الجبالية وأدوات التعبير فحسب ، فهو يجعل من قصة « ريم وقمر الدولة »
هيكلًا عظيمًا مجردًا هو جريمة القتل التي وقعت للرجل أولا، وللفتاة أخيرا .
وإذا كان المؤلف قد شاء أن تقيد الجريمة ضد مجهول فليس ذلك للانتهاء
بقصة بوليسية شائعة الى خاتمة تثير البلبلة والحيرة . وإنما لكي يدعنا نتمعن
أكثر فأكثر فيما يكسو الهيكل العظمي العام من لحم ودم خاص . ليس « قمر
الدولة » إلا أحد الرجال العديدين في القرية المصرية ممن يلقون حتفهم في
لحظة برصاصة عابرة مع سبق الإصرار وإن اختفت عن الاعين ، أو تعامت
عنها الاعين . وليست الفتاة « ريم » إحدى الفتيات الجميلات بالقرية ممن
تطفو جثثهن على مياه ترعة قريبة أو بعيدة . وليست زوجة « قمر الدولة »
بأول أو آخر زوجة تموت خنقا في ظروف مريبة . ولكن ماذا صنع الفنان بهذه
الشخصيات وتلك المصائر التي اختلطت خيوطها وامترجت ؟ ان هذا السؤال
يجرنا الى ما استهدفه الحكيم من روايته الاولى « عودة الروح » . فغسود
كانت هذه الرواية صراعًا عنيًا بين مختلف الاتجاهات الفنية التي سيطرت
على الحكيم في أوائل حياته الفنية . وكان الاتجاه الواقعي هو أحد هذه
الاتجاهات . وكانت الحصلة النهائية لعودة الروح هي « الرؤية المصرية »
التي شهدت ميلادها على يديه . وإذا كانت هذه الرؤيا في عودة الروح على
درجة ما من الغموض لما كان عليه الصراع من حدة واشتعال ، فإن هذه
الرؤيا قد اتجهت الى الوضوح في « يوميات نائب » بالرغم من الصعاب التي
اعترضتها في « عصفور من الشرق » .

ففي « يوميات نائب » لا تصبح مصر مجرد فكرة ميتافيزيقية خالدة ، وإنما
هي واقع مليء بالبؤس والعار وقابل للزوال من خريطة الحضارة . مصر
في « يوميات نائب » هي تلك الجحور المسقفة بحطب القطن والذرة يأوي اليها

الفلاحون . في لونها الاغبر الاسمر لون الطين والسماء وفضلات البهائم، وفي تكديسها وتجمها « كفورا » « وعزبا » مبعثرة على بسيط المزارع، «لأنها هي نفسها قطعان من الماشية مرسله في الفيضان » . وها هو ذا الفلاح المصري في « يوميات نائب » لم يعد هو الكائن الحي الذي ترقد في أعماقه عشرة الالف سنة من المجد الحضاري القديم فحسب ، بل هو قد يحتوي نقصا خلقيا يضاف الى امراضه الجثمانية والفكرية والاجتماعية ، وربما كانت قلة مقدرته وضعف ثقته بالنفس منشؤها اشتغاله بأعمال العبيد من قديم في الارض والزراعة وترك الفروسية والجندية للمغيرين . وربما كان داء الشكوى قد استوطن دم الفلاح على مدى أحقاب من الجور مرت به . وهكذا تتطور الرؤيا المصرية عند الحكيم من حدودها الوطنية التي تستنشق عبر الماضي العظيم لبعث النخوة الوطنية في الاجيال المعاصرة المناضلة من أجل الاستقلال ، الى الافاق الاجتماعية التي تنفسح أحلامها فيما وراء الاستقلال . أي أن الرؤيا المصرية في « عودة الروح » كانت في صميمها رؤيا وطنية خالصة ، لهذا كانت ترى الريف والفلاح بمنظارها الرومانسي ، أما في « يوميات نائب » فتتحول الى رؤيا اجتماعية خالصة ترى الريف والفلاح بمنظار واقعي .

فماذا قالت الرؤيا الجديدة ؟ . .

قالت ان الحكيم بفطرة الفنان المصري الاصيل ، قد أدرك الوجهين المعاصرين لحضارتنا : « التقاليد » غير الديمقراطية في أسلوب الحكم من جانب ، و « التخلف الحضاري » المدمر من جانب آخر .

وقد كان هذا الادراك في جوهره احساسا ووعيا ثوريا مبيحا بها آلت اليه الارض من جفاف وما آلت اليه الروح من بوار . انه لم يتخل قط عن مصرية رؤياه ، ولكنه تخطى بكل تأكيد عن مضمونها الرومانسي الثابت المطلق السى مضمون جديد ، حي ومتطور ، لم يتخل الحكيم عن مصرية رؤياه بدليل تدعيمه لاهياء الشخصية المصرية في الفن ، تلك التي ظلت نائية عن البناء الروائي في أدبنا الحديث أمدا طويلا . ولكنه تخطى عن المطلقات الرومانسية الجامدة ، فأخذ ينتسك بها يمليه الواقع المتحرك من تطورات قد تبطيء في الظاهر ، ولكنها تضمر في الباطن تغيرا ديناميكيا هائلا .

ويلتقط الفنان من جزئيات هذا الواقع ما يؤيد وجهة نظره الجديدة ، فما أن يدخل وكيل النائب العام على مأمور المركز حتى يراه وهو يفيض مجلسا للعمود ويشيعهم الى الباب قائلا : « فتح عينك يا عمدة أنت وهو . مرشح الحكومة في الانتخابات لازم ينجح ، أنا نفضت ايدي وانتم احرار . . مفهوم ؟ » . وعندما يهم وكيل النيابة بتفتيش سجن المركز التفتيش « المفاجيء » يخبره

معاونته بأنه يفضل الاكتفاء بالتوقيع على دفاتر السجن هذه الايام . فلا شك أن المركز مزدحم الان بخصوم الحكومة الجديدة بغير وجه حق ، ومن الافضل تجاهل عبارة « ياما في الحبس مظالم » ، فاذا استفسر الوكيل موافقا « يعني نمضي على دفاتر المركز ونسكت ؟ » يجيبه المعاون « يا سيدنا البك ، احنا حانكون أحسن من مين . . كان غيرنا اشطر » . وأين وكيل النيابة الذي يعارض المركز اليوم في اصدار اوامر الحبس ؟ . ويخرج العمدة من مكتب الأمور كأنه خادم أو مجرم ، ويحس الفنان أن الذلة التي يذوقها في حضرة رجال الادارة لن تذهب سدى ، فهو سيذيقها لاهالي القرية التي يحكمها « فان كأس الاذلال تنتقل من يد الرئيس الى المرؤوس في هذا البلد حتى تصل في نهاية الامر الى جوف الشعب المسكين وقد تجرعها دفعة واحدة » . ويسأل وكيل النيابة « حضرة الأمور » :

— والانتخابات

— عال

— ماشية بالاصول ؟

فنظر مليا ، وقال في مزاح كمزاحي :

— حانضحك على بعض ؟! فيه في الدنيا انتخابات بالاصول ؟!

فضحكت وقلت :

— قصدي بالاصول : مظاهر الاصول

— ان كان على دي اطمئن

ثم سكت قليلا ، وقال في قوة وخيلاء :

— تصدق بالله ؟ أنا مأمر مركز بالشرف . أنا مش مأمر من المأمير اللي

انت عارفهم ، أنا لا عمري اتدخل في انتخابات ، ولا عمري أضغط على حرية

الاهالي في الانتخابات .

ثم يكمل « دي دايمًا طريقتي في الانتخابات . الحرية المطلقة . الحرية

المطلقة ، اترك الناس تنتخب على كيفها ، لغاية ما تتم عملية الانتخابات وبعدين

اثوم بكل بساطة شايل صندوق الاصوات وأرميه في التربة ، وأروح واضع

مطرحه الصندوق اللي احنا موضبينه على مهلفا » .

هذه النصوص المطولة قد توحى بأن الحكيم رأى الواقع كله سوادا في

سواد . والحق أن الحكيم لا يؤمن بنظرية السواد المطلق أو الشر الكامل التي

آمنت بها الواقعية الأوروبية في القرن الماضي ، ولكنه يحاول استكمال الرؤيا

التي بدأ بناءها في « عودة الروح » . فقد كانت هذه الرؤيا من التفاضل بحيث

جنحت نحو « الخير المطلق » الذي تراه العين الرومانسية في كل ما هو مصري .

ولولا الاهداف الوطنية الواضحة التي ابان عنها الكاتب في « عودة الروح » لجاء تصويره للريف ، وتصوره عن الفلاح اقرب الى المخدرات الذهنية — من ناحية ، واقرب الى الحاسة العنصرية من ناحية اخرى . لهذا يجيء استكمال هذه الرؤيا في « يوميات نائب » استكمالاً موضوعياً عميقاً ، فإذا كانت مصر تتمتع بالاصالة الحضارية وعراقة التاريخ ، فان هذا لا يمنع أن مجدها الحضاري القديم لم يورث بشكل قدرى محتم . اذ تدهورت حضارتها تدهوراً شديداً وألقت بها عصور كاملة من الانحطاط بحيث أن « التخلف الحضاري » ما يزال عنصراً باقياً من عناصر تاريخها الحديث . كذلك فان عراقة تاريخها مع المجتمع العبودي قد ظلت كامنة كالبذرة في أرض تتسم بمركزية السلطة أمداً طويلاً بحيث أن هذه البذرة القديمة هي بعينها التي انبتت فيها بعد وأثمرت « التقاليد غير الديمقراطية في أسلوب الحكم » .

لذلك لا يصبح الفلاح المصري المعاصر في « يوميات نائب » مجرد رمز الى حضارة تمتد جذورها الى عشرة الاف سنة كما صورته لنا « عودة الروح » ، وانما يترك الحكيم هذا الشكل العام وخطوطه العريضة ، الى المضمون الخاص وخطوطه المفصلة . فليس هناك « خير مطلق » كما قالت العين الرومانسية ، ولكنه لا يتردى أيضاً في هاوية « الفساد المطلق » كما قالت الواقعية الاوربية في الماضي . وانما هو يرى في العشرة آلاف سنة التي تتوسد الفلاح المصري الحديث ، مجموعة معقدة من العناصر السلبية والايجابية التي شكلها الزمن الطويل والبيئة المتعددة الالوان بالكثير من سمات حضارتنا المعاصرة . وهي نفس الفكرة التي تبناها فيما بعد الاتجاه الواقعي الثوري في أدبنا المصري الحديث ، كما تتضح عند عبد الرحمن الشرقاوي في « الارض » وعند يوسف ادريس في « الحرام » .

ولا شك أن القرية المصرية عرفت طريقها الرومانسي لأول مرة في قصة « زينب » ثم إختلطت الرومانسية بالواقعية في « عودة الروح » الى أن جاءت « يوميات نائب » فاستطاعت أن تعزل العناصر الرومانسية عزلاً نهائياً . وقد تبلورت محاولة الشرقاوي في إعادة ذلك المزيج بين الرومانسية والواقعية في « الارض » ولكن في مستوى جديد أكثر تركيباً مما كان عليه في « عودة الروح » فضلاً عن « زينب » .

كان الريف في « زينب » أشجاراً وشمساً وقمراً ، وكانت الرومانسية أن يتناقض هذا الجبال المطلق مع الغرام الفاجع بصورته المأساوية المطلقة أيضاً . وكانت رومانسية هيكل على هذا النحو نقلاً حرجياً — ساذجاً — للرومانسية الاوربية التي كان « الريف الجميل » فيها رمزاً للطبيعة العذراء عندما تفتح

ذراعيها لمتعبي المدينة وضحايا حضارتها الصناعية . كما كانت مآسي الحب تعبيرا عن أزمة التناقض بين العلاقات الاجتماعية الجديدة في المجتمع الصناعي الوليد ، والقيم الاقطاعية السائدة على هذا المجتمع . ولم تكن هذه المشكلات بصورتها المفصلة هذه هي المحور الاساسي لازماننا في بداية هذا القرن . من هنا أحتوت «زينب» على قدر كبير من التناقض والافتعال .

أما « عودة الروح » فقد حاولت أن تصنع شيئا آخر . حاولت أن تكون أمانة مع هذا الواقع فجاءت ميدانا للصراع بين الاتجاهات الفنية المتعددة ، وميدانا للصراع لما كنا فيه بالفعل من تناقض بيننا وبين الغرب ، وجساعت رومانسيتها مجرد وجه من وجوهها المختلفة ، ولم يكن وجهها سالبا ، وإنما كان وجهها معبرا عن آلام المخاض لمصر الجديدة . لم تمنع رومانسية « عودة الروح » من أن نرى في الريف بؤسا وتعاسة ومشكلات ، وأن نرى في المدينة صعبا _ آلاما كثيرة . لم تريف قط واقعا وإنما أرادت أن تقول على الرغم من « كل ذلك » فإن مصر « من أعماق ذاتها الحضارية » سوف تنتصر . وتلك هي رومانسيتها ، الثورية في حينها ، فقد كنا في أمس الحاجة الى هذا المصل « الذاتي » في وجه القهر الاجنبي . ولكن هذه الايجابية المرحلية من الممكن أن تنقلب في مرحلة تالية الى « سم زعاف » هو الحس العنصري ، أو الى مخدر قاتل للحس الاجتماعي . لذلك أقبلت « يوميات نائب » لتقول : كلا ! قائلتها بكل شجاعة وخشونة وتطرف « رد الفعل » : كلا ليست مصر — بطبيعتها — قادرة على كسب المعركة ! وإنما هناك ارادة الانسان . وبدأ « النائب » تحليلا طويلا عميقا لارادة الانسان المصري حينذاك ، وانتهى بنا الى تساؤل جاد : هل استطاع الذل والهوان أن يقضيا على النفس المصرية ، فيحيلها الى دمية من الخنوع والخذلان ؟ أم أن هذا كله رداء من « الصبر » نسجته لها ليالي العذاب ، والمحن ، لتواجه به المصير الاكبر في استبسال الانبياء والشهداء ؟ ولقد جاءت « أرض » الشرقاوي و « الحرام » ليويسف ادريس ، مرحلتين من مراحل الاجابة على السؤال الرائد . ألقى الحكيم سؤاله في صياغة مركبة فجاءت الاجوبة أكثر تركيبا .

ان « الأرض » وقد صدرت عام ١٩٥٤ ، أي بعد حوالي ربع قرن من صدور « يوميات نائب » تعيد التوازن المفقود في يوميات نائب بين الرومانسية والواقعية . هي لا تستعيد رومانسية « عصفور من الشرق » بل ولا تستعيد رومانسية « عودة الروح » وإنما هي تستلهم رومانسيتها من طبيعة المرحلة التاريخية التي أثمرتها ، مرحلة الازمة الحقيقية بين التكوين الاجتماعي الجديد والقيم السائدة . لهذا تتوهج صفحات الأرض بأحلام الغرام الرومانسي الكامن

في أعماق « عبد الهادي » جنباً الى جنب أدوات التعبير الشعاري في تركيزها على الظل العاطفي للواقع . ولكن الشرقاوي لا يصور الريف ملاذاً من الحضارة كما فعل هيكل ، ولا يصور الريف تجسيدا لفكرة ميتافيزيقية عن مصر كما فعل حكيم « عودة الروح » ، وإنما يصور الريف تجسيدا للواقع المصري المعاصر كما فعل حكيم « يوميات نائب في الارياف » . الواقع المصري — في الثلاثينات — الذي ينضح بالتخلف والدكتاتورية . ولقد نجح الشرقاوي الى حد كبير في صنع هذا المزيج المركب من الرومانسية والواقعية تعبيرا اصيلا عما كان يهوج به واقعنا من تلاحم غني بالصراع . وعندما يقول علواني في (الارض) — ص ٦٨ ط أولى — : « هي خلاص الحكومة ماعندهاش شغلانة غير بلدنا ؟ مرة نرفدد ومرة تحبس وجاية في آخر المواخر تحوش عنا المية ؟ » يذكرنا على الفور بقرية « يوميات نائب » في موقفها من القضاء حين اتهمها بسرقة الملابس الجديدة من الكيس الذي طفا على سطح الماء . كذلك حين يقول الشيخ يوسف في أرض الشرقاوي أن العمدة هو الذي ساعد الحكومة في الانتخابات بعد أن قاطعتها الدنيا كلها ، فكان يكتب أسماء الموتى والاحياء ويخدع بعض الرجال بأن دستور حكومة الشعب سيجلب معه البركات ، فاننا نذكر على الفور موقف العمدة والبوليس والنيابة والقضاء في « يوميات نائب » . وعندما يتهم عبد الهادي في الارض على « محمد أفندي » قائلا : « أيوه يا محمد أفندي صحيح ! هو احنا يعني بننام على سراير ؟ على سرر مرفوعة ؟ والاعلى نمارق مبلوثة ؟ والا يمكن على أرائك مصفوفة ؟ داحنا نبقي في الجنة بقى » (ص ٩٥) نتذكر المناخ الاجتماعي الذي أوحى به « يوميات نائب » وكيف كانت بيوت الفلاحين جحورا مسقفة بعيان القطن ، هذا هو الجانب الواقعي الذي امتد من « يوميات نائب » الى « الارض » .

ولكن الشرقاوي استطاع أن ينتقل بالواقعية المصرية الى مستوى جديد يرتفع كثيرا على مستوى الواقعية النقدية . انه لم يقتصر على (الصورة) بل تجاوزها الى التفسير والتحليل ، ولم يكتف بارادة التغيير ، بل حاول أن يرسم الطريق الى التغيير . وتبدولنا واقعية الشرقاوي الثورية منذ البداية ، منذ أن بدأ يخطط هيكل القصة وخطوطها الخارجية ، فبينما يختار الحكيم في « يوميات نائب » هيكله العام من « جريمة قتل » عادية كإطار يعلق به الصورة الحقيقية المعتمة التي طالعناها من خلال عشرات المشاهد والاقتاصيص الفرعية . نجد أن الشرقاوي يختار هيكله من صلب الاحداث الدامية التي تعيشها مصر في ذلك الوقت . يختار « قضية الارض » من خلال مشكلة الفلاحين مع السلطة أو كما جاء على لسان عبد الهادي « تعطشوا لنا الارض وتقولوا لنا الحكومة » ،

« مين اللي فوقنا حياخد الميه ؟ المخروبه أرض الباشا » (ص ٦٧) او كما جاء على لسان محمد أبو سويلم « حجزوا على نص البلد وسكتنا لهم . الله ! ويموتوا لنا الارض من العطش كمان » (ص ٧٤) . وليس ذلك سوى الهيكل الخارجي لحسب لقصة « الارض » . وهو بالرغم من أنه « يدخل في الموضوع مباشرة » الى صلبه وصميمه وجوهره ، الا انه بسيط بساطة الفلاحين انفسهم ، وبساطة الاسلوم الذي كتب به الشرقاوي روايته « . . وفي تلك الايام بالذات كان اهل القرية جميعا قد عرفوا أن مياه خمسة أيام من أيام الري قد أخذت منهم لتعطي لارض الباشا القرية من مدينة المركز عاصمة الاقليم » (ص ٩٧) هذا هو المستوى الثوري الجديد للواقعية كما فهمها الشرقاوي وكتب بها روايته . وفي حدود هذا الهيكل الذي يستوعب اطراف القضية كلها ، تمكن الشرقاوي من أن ينسج رواية واقعية رائدة تتشابه فيها المصالح بالعواطف بالظروف والمصادفات والصعاب والقيم ، لتخلق فيما بينها ملحمة بطولية أقرب الى الشعر منها الى النثر . ولا شك أن رواية الحكيم كانت أكثر تماسكا بالرغم من كل ما فيها من استطرادات ، الا أن رواية الشرقاوي تتجاوزها بالرغم من أنها امتداد لها . تتجاوزها لسببين : اولهما أن « الارض » تركيب فني جديد من الرومانسية والواقعية ، وثانيهما أن « الارض » رؤيا فكرية جديدة لا تضع النظام بقوانينه الدستورية بين قوسين ، وانما تكتشف القانون الاساسي لذلك النظام والتناقض الجوهرى في بنائه الاجتماعى . لذلك فمهما قيل أن الارض مليئة بالشعر حافلة بالجانب الاخبارى تميل الى شكل الريبورتاج الصحفى ، فانها ستظل علامة حية من علامات الطريق الطويل الذي قطعته الرواية المصرية من « عودة الروح » الى « يوميات نائب » الى « ثلاثية » نجيب محفوظ . وتبعب أهمية المقارنة بينها وبين قصة الحكيم في أنهما يناقشان فنيا نفس المرحلة التاريخية — ثلاثينات هذا القرن — ويطرحان قضية نفس الشريحة الاجتماعية « الفلاح المصرى » ، فقد اكتفى الحكيم بتصوير النتائج ، وحاول الشرقاوي أن يصور المقدمات التي أدت اليها . ولكن الرابطة القوية العميقة التي تربط بين المقدمات والنتائج ، هي بعينها — في المستوى الفنى — التي تربط « يوميات نائب في الريف » وريبقتها الاولى « الارض » .

وكانت الابنة الثانية ليوميات نائب في الريف قصة « الحرام » ليوسف ادريس . ويمتزج الشكل والمضمون في هذه القصة امتزاجا يكاد يجعلها تخلو من الهيكل الخارجى خلوا شبه تام . فالقصة الرئيسية هي قصة « التراحيل » حقا ، ولكن الاقاصيص الفرعية حول علاقة « لندة » بابن مأمور الزراعة وهروبها مع « أحمد سلطان » الكاتب ، وغير ذلك من صراعات بين العمدة

والمأمور ، وبين الاهالي والترحيلة ، ليست الا النسيج المعقد لقصة «عزيزة» التي تركت زوجها المريض وجاءت مع الترحيلة لتعود اليه ببضعة قروش . وعزيزة هي الشخصية الفنية التي تحمل في أصالة تكوينها مختلف رموز «الحرام» . فهي « الخاطئة المصرية » التي يشير بها يوسف ادريس الى مأساة مجتمع بأكمله . هي الزوجة الريفية التي سمعت زوجها المريض يطلب «البطاطا» في احدى لحظات «الدلال» فذهبت لتوها الى اقرب حقول البطاطا ، وراحت تحفر الارض باحثة عن جذر قريب تخلعه لزوجها . وفي الحفرة التي تمكنت من صنعها اقبل ابن صاحب الحقل ليساعدها على الخروج ، ولكن بعد أن فقدت شيئاً اعتزت به طويلا هو « الشرف » . وهكذا عادت مرة اخرى ، ومرات عديدة ، لتأخذ البطاطا ، وتعطي ذلك الشيء الذي اعتزت به طويلا . وعندما تذهب مع الترحيلة تكون بطنها قد تكورت بشيء غريب عليها ، فالقرية كلها تعلم أن زوجها لا يقربها منذ أمد طويل ، منذ ألم به المرض وأقعده عن مواصلة السعي . ويأتيها المخاض أثناء العمل مع الترحيلة ، فتلد طفلها في مكان قصي ، ثم تقتله خنقا . وتعثر القرية على « اللقيط » الميت ، وتبدأ قصة يوسف ادريس . فليس هذا التلخيص الذي قمت به الا «البرولوج» الذي يمكن أن نتصوره لاحداث « الحرام » . فالحق أن القصة تبدأ بعد ذلك ، بعد اكتشاف «الخطيئة» تبدأ في رحلة طويلة مع الضمير الانساني الموزع بين أهل القرية والترحيل ، والمأمور والعمدة وفكري وأحمد سلطان . ذلك الضمير الذي يحاصر به الفنان نظاما اجتماعيا بأكمله ، ولكن الحصار يتم في وقت واحد مع اكتشاف القانون الاساسي لذلك النظام . ولولا الخاتمة « الحدوتة » التي أنهى بها يوسف ادريس قصته ، لجاءت خطوة بعيدة المدى والاثر في الصياغة التفصيلية لمراحل الثورة في بلادنا .

ان يوسف ادريس في هذه القصة امتداد طبيعي لتوثيق الحكيم فسي « يوميات نائب » وان تجاوز واقعيته النقدية الى آفاق الواقعية الثورية . هو يستلهم « يوميات نائب » في ذلك المزيج المركب من فجاعة القرية المصرية وما تدل عليه من احياءات تشمل حضارتنا بأكملها ، وان ركزت « الحرام » على جانب التخلف الحضاري المدمر . وربما كان هذا هو السبب في اقتراب يوسف ادريس من الرواية الام « يوميات نائب » في امتصاصها الدؤوب لمأساة الواقع وتبنيها الصريح للرؤيا الاجتماعية . وبالرغم من التدفق الحار في سياق «الحرام» والانسياب الشعري في صياغتها الجمالية ، الا انها لا تتورط في رومانسية الشرقاوي وبنائه الشعري . فالارض قد بنيت عند الشرقاوي بسيمتريسة شعرية ، يمكن بواسطتها «وزن» الكثير من مقاطعها بمقياس الشعر وقواعده

وأصوله . والارض عند الشرقاوي قد تبنت أشعة الرمانسية في مستوى الرؤية الفكرية لا في مستوى الاسلوب فحسب ، أما « الحرام » فتعود الى المنبع في « يوميات نائب » وترشف منه الرؤيا المصرية في مستواها الاجتماعي المحض ، وان تجاوزت حدود الواقعية النقدية الى آفاق الواقعية الثورية . على أن أهمية المقارنة بين رواية الحكيم وروايته الشرقاوي ويوسف ادريس تبدو شديدة الوضوح في نقطتين :

الأولى : هي « الخبرة الواقعية المباشرة » التي يمكن تسميتها بالتجربة الشخصية من حيث دورها في صياغة العمل الفني . فعمل الوعي الاجتماعي المهدف الذي تتسم به « يوميات نائب في الارياف » هو نتيجة اللقاء الواقعي الحميم الذي تم بين الحكيم والقرية المصرية . لذلك تكاد هذه الرواية ان تخرج عن حدود « تجربة الذهن » التي عاشها الحكيم ، فجاءت تصوراتها عن الواقع في اطار التجربة الذهنية وحدها ، أما « يوميات نائب » فهي الاستثناء شبه الوحيد الذي يتميز بعمق التجربة الشخصية وحرارتها . والتجربة الشخصية في « يوميات نائب » أكثر موضوعية — فنياً — من التجربة الشخصية فـي « عودة الروح » حيث تخلصت من المطلقات الرومانسية والافكار المثالية المسبقة . وكان « الواقع الخام » هو العمود الفقري ليوميات نائب ، وكان البناء الفني المتناسك استخلاصا حيا عميقا لآطار ذلك الواقع . وهذا هو السر في أن أبوة هذه الرواية تمتد الى « الارض » و « الحرام » وغيرهما من أعمال تناولت القرية المصرية بهذا المنظار الواقعي حيث يتوهج العمل الفني بحرارة التلاحم بين الفنان وواقعه .

أما النقطة الثانية : التي يلتقي عندها الحكيم بأبنائه من الجيل الروائي الجديد ، فهي « الرؤيا المصرية » التي تهدف الى خلق الشخصية المصرية في الفن . ولا شك أن الشخصية الفنية المصرية قد عانت الكثير من التطورات قبيل ظهور توفيق الحكيم . الا أن المرحلة الكيفية الجديدة التي ظهرت بها هذه الشخصية في « عودة الروح » ثم في « يوميات نائب » هي التي عاشت فيما بعد في تاريخ الرواية المصرية الذي تعد « الارض » و « الحرام » من معالمه الرئيسية البارزة . وليس المقصود بالشخصية المصرية في « عودة الروح » مثلا ، أن تكون محددة الطابع الفردي كشخصية محسن . وليس المقصود بها في « الارض » أن تكون وثيقة الارتباط بأحلام القرية كشخصية « عبد الهادي » . وانما المقصود بالشخصية الفنية المصرية أن تكون صوتا حقيقيا نابعا من أعماق الضمير المصري في احدى مراحل تطوره . فليست هناك شخصية مصرية مطلقة في الفن من حدود الزمان والمكان . كما أنه ليست هناك

شخصيات مصرية محددة في الفن ، بجدران الذات الفردية التي تختلف من انسان الى آخر . وانما الشخصية المصرية — غنيا — هي ذلك الكائن الذي يلتئم في داخله الوجه الانساني العام بالوجه الحضاري الخاص ، هي بذلك شخصية لها جانبها المطلق ، كما أن لها جانبها النسبي . هي من زاوية شخصية أصيلة الملامح ، ومن زاوية أخرى هي شخصية متطورة السمات . ولعل أصلتها لا تتناقض مع تطورها ، بل هما معا يصوغان ما ندعوه بالشخصية « المعاصرة » .

وفي « يوميات نائب بالذات » ، أمثلة عديدة لهذه الشخصية . فالمأمور والعمدة ووكيل النيابة والقاضي والشيخ عصفور ، كلهم أوجه عديدة متنوعة للشخصية المصرية في لحظة حضورها ، وفي أصالة جذورها معا . بل أن الشيخ عصفور على وجه التحديد ، الذي نراه فيما بعد حيا متجددا في أعمال نجيب محفوظ تحت أسماء مختلفة ، يكاد يجمع في كيانه الفردي الخاص ، مختلف الوجوه التي نراها للشخصية المصرية . فهو ذلك « السر » الذي ينطق بما يستشفه من « الغيب » ويبقى لغزا دائما أبديا لا تستطيع أن تمسك به . قد نسميه « درويشا » وقد ندعوه « أبلاها » ، ولكنه في جميع الاحوال يجسد (الغموض) الجوهر في حياتنا .

والمأمور ، أو ضابط البوليس ، أو العمدة ، ذلك الممثل البارع للسلطة المركزية أو « الحكومة » أو « الدولة » هو حجاب ضخم من عدم الثقة يرتفع بين الفلاح المصري و « أولياء الامر » منذ قديم الزمن . الى جانب هذه « المطلقات » هناك الصفات النسبية التي تتعلق باللحظة العابرة . وبين المطلق والنسبي ، بين الانسانية والبيئة المحلية ، تعيش الشخصية المصرية صراعاتها اليومية في كفاح مرير يتسم بلون المأساة . تلك المأساة التي قد تتلون بأنغام عاطفة الحب كما هو الحال في أرض الشرقاوي ، أو تتلون بأنغام العذاب والضنى والهلاك كما هو الحال في « الحرام » . وليست المأساة المصرية في هذه الاعمال إلا دبيب الحياة الذي انتقلت حرارته من « عودة الروح » الى « يوميات نائب » الى بقية الاعمال الشامخة في تاريخنا الادبي الحديث .

في « يوميات نائب » نلتقى بهذه الشخصية في صورة جماعية أحيانا ، وفي صورة فردية أحيانا أخرى . يسأل مساعد النيابة المتهم :

— أنت سرقت كوز الذرة ؟

فأجاب الشيخ لغوره من جوف مقروح :

— من جوعي !

فنظر المساعد الي وقال في لهجة الانتصار :
 — اعترف المتهم بالسرقة ؟
 فقال الرجل في بساطة :
 ومن قال اني ناكز ، انا صحيح من جوعي نزلت في غيط من الغيطان
 سحبت لي كوز .
 وعندما تأمر النيابة بحبس الرجل ، يعلق في هدوء :
 — وماله . الحبس حلو . تلقى فيه على الاقل لقمة مضمونة .
 هذا نموذج للوجه النسبي في الشخصية الفنية ، مرهون باللمحظة
 التاريخية التي يعالجها الفنان . وهناك نموذج للوجه المطلق لا تبرزه شخصية
 مبهمه ، وانما تحدده شخصية غاية في التفرد هي شخصية الشيخ عصفور .
 عندما تسأله النيابة عن «صناعته» يرفع عقيرته بالفناء :
 « أنا كنت صياد
 وصيد السمك غية . الخ »
 فاذا استحثه للكلام ، ردد في همس :
 « نهيتك ما انتهيت
 والطبع فيك غالب . الخ »
 هذا الشكل « الهذيانى » لكلمات الشيخ عصفور ، يحقق مضمونها
 الفني جانباً هاماً من جوانب الشخصية المصرية هو ما تتمتع به من غور داخلي
 تخفيه أحيانا سطحية خارجية مقصودة .
 والشخصية المصرية في الفن كما تحققت في « يوميات نائب » هي عماد
 الرؤيا المصرية في مستواها الاجتماعي ، كما قدمها الحكيم ، وهي العنصر
 الذي أعاد « الروح » الى الرواية المصرية بعد طول بوار .

الْقِسْمُ الثَّالِثُ

مَوْعِدُ الْحَيَاةِ مَعَ الْمَسْرُوحِ الْمِصْرِيِّ

الفصل التاسع

الموت والبعث في نظرية الخلود

« لا فائدة من نزال الزمن .. لقد أرادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب ، فلم يكن في مصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة كما قال لبي يوما قائد جند عاد من مصر ، كل صورة فيها هي للشباب من آلهة ورجال وحيوان .. كل شيء شاب .. ولكن الزمن قتل مصر وهي شابة وما تزال ولن تزال .. ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كلها شاء ، وكلما كتب عليها أن تموت » .

ربما كانت هذه الكلمات وحدها ، التي جاءت على لسان مرنوش قرب خاتمة « أهل الكهف » هي التي أكدت لأجيال مختلفة من النقاد أن المقصود بهذه التراجيديا الرائدة هو « مصر » دون غيرها مهما حاول الفنان أن يوهنا بأن مجموعة الشخصيات والاحداث والمواقف ، تدور كلها في مدينة « طرسوس » . على ان هذه الكلمات التي جاءت على لسان مرنوش ليست الا تأكيدا لحقيقة تخللت المسرحية كلها منذ بداية الفصل الاول الى نهاية الفصل الاخير . لا من حيث الزمان الذي وقع عليه اختيار الفنان مجسدا في العصر المسيحي ، ولا من حيث المكان الذي وقع عليه اختيار الفنان أيضا بالقرب من مصر . وإنما من حيث الجوهر التراجيدي الذي شغل به المؤلف منذ بواكير حياته الفنية ، وأقصد به فكرة الموت والبعث أو نظرية الخلود عند توفيق الحكيم . هذه الفكرة التي ظلت محورا رئيسيا من المحاور الفكرية التي رافقت هذا الفنان في وقت مبكر نسبيا الى يومنا هذا . أي أن ما يؤيد ما أقوله من أن نظرية الخلود كانت محورا فكريا أساسيا عند الحكيم ، هو انشغاله بقضية الموت والبعث على طول تاريخه الفني من « أهل الكف » الى « يا طالع الشجرة » مروراً بـ « ايزيس » . وما يؤيد هذا الفرض مرة أخرى ان الحكيم عالِمٌ

هذه القضية في البناء الدرامي ، كما عالجه في البناء الروائي حين كتب «عودة الروح» . وليس من الغريب أن تتجاوز المسافة الزمنية بين « عودة الروح » و « أهل الكهف » — مثلا — وهما يعالجان قضية فكرية واحدة .

ولقد كنت أتوقع من نقاد الاجيال المختلفة الذين اكتشفوا « مصر » في « أهل الكهف » أن يكونوا على درجة عالية من التماسك المنهجي الذي يتيح لهم فرصة الكشف عن صلات القربى بين « عودة الروح » و « أهل الكهف » ولكنني فوجئت بأن أولئك الذين استقبلوا « عودة الروح » بترحاب شديد ، قابلوا « أهل الكهف » بفتور أشد ، ان لم يكن بالتعريض والتجريح . فقد وصفها المفكر التقدمي العظيم سلامة موسى بأنها مسرحية تعادي التقدم ، ذلك أن مؤلفها لم يدع أهل الكهف يشاركون أبناء أمتهم المنتصرة في الاستمتاع بآيات المجتمع الجديد الذي ما كان ليتم بناؤه لولا نضالهم الثوري وكفاحهم المجيد (١) كما قال محمود أمين العالم بأن « أهل الكهف » هي الصدى المركز للرحلة السوداء التي عاشتها مصر في قبضة اليد الحديدية وحكم اسماعيل صدقي . وباختيار المؤلف لمأساة الزمن فقد اختار اليأس والاحساس بالعدم (٢) ومن العبث أن يرد على هذا التقييم بأنه مقصور على الجانب السياسي أو الاجتماعي دون الجانب الفني . فلا شك أن الطبيعة الفكرية لهذه المسرحية تتيح الفرصة للنقاد لمختلف التأويلات السياسية والاجتماعية ، خاصة اذا كان هذا الناقد ممن يدينون للرؤيا الفكرية في النقد الادبي بولاء كبير . ليس من ضرر إذن أن يركز ناقد ما على العنصر السياسي أو الدلالة الاجتماعية في العمل الادبي ، بشرط أن يتم ذلك من خلال البناء الداخلي لهذا العمل . ولن يحول التوغل داخل هذا البناء من المقارنة بينه وبين بنية الابنية لنفس الفنان ، أو ما يحتم المقارنة بينه وبين ابنية الكتاب الآخرين . ان تحليل هذا العمل من ناحية والمقارنة الموضوعية بينه وبين الاعمال الاخرى من ناحية ثانية ، يتيح لنا الحد الاقصى من الرؤية الذاتية والرؤية الموضوعية للعمل الفني ، كما يتيح لنا فرصة الحصول على القيمة المطلقة والقيمة النسبية لهذا العمل ، ونحصل من ثم على ما يعادل حقيقته الداخلية والخارجية معا .

هذا المنهج — الموجز هنا ايجازا شديدا — هو الضوء الذي استرشد به في رؤية « أهل الكهف » على نحو مختلف عن رؤية الكاتبين الرائدتين : سلامه

١ — راجع كتاب «الادب للشعب» — سلامة موسى — ١٩٠٦ — مكتبة الانجلو-القاهرة.

٢ — راجع « في الثقافة المصرية » محمود العالم وعبد العظيم انيس — ١٩٥٥ — دار الفكر

الجديد — بيروت .

١٨١ الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود

موسى ومحمود العالم . فهذا المنهج يدفعني الى التساؤل : هل من الممكن أن يبلغ الاضطراب في رؤيا الفنان المدى الذي يجعله ينتج في مرحلة زمنية واحدة عملين يتناقضان لا في التفاصيل ولا في الخطوط العامة ، وإنما في وجهة النظر الشاملة التي تبناها المؤلف — فكريا — لا في تلك المرحلة المبكرة فحسب ، بل على طول تاريخه الفني ؟ وفي صياغة أخرى للسؤال نقول : هل يمكن لتوفيق الحكيم في « عودة الروح » أن يختلف مع توفيق الحكيم في « أهل الكهف » لدرجة التناقض الحاد بين التقدم والرجعية في فترة قصيرة نسبيا ؟ وماذا يكون الامر فيما لو أن الخط الفكري السائد على تلك الفترة هو الذي امتد خيطا طويلا يربط بين جميع مراحل هذا الكاتب ؟ هل ندعوه في هذه الحال — أي فيما لو كان هذا الغرض صحيحا — فنانا تقديميا على طول الخط ، أم هو فنان رجعي على طول الخط أيضا ؟

هنا ، بالضبط ، ندخل في تفاصيل المنهج الذي اوجزناه منذ قليل ايجازا شديدا ، فما معنى أن يكون الفن تقديميا ، وما معناه حين يكون رجعيا ؟ لن نباعد حين نجيب عن أدب توفيق الحكيم فثمة اجماع تقريبي على عظمة رواية « عودة الروح » فكرا وفنا ، هي عمل « تقديمي » في رأي الكثيرين ، وفي رأي الشخصي أيضا . ولكن تقدمية « عودة الروح » كما أوضحت في غير هذا المكان ليست نابغة من كونها الصدى المركز لثورة ١٩١٩ كما يذهب البعض . أو الارهاص الفني كما يذهب آخرون . انها لا تخضع في بنائها الفني — ويجب ألا نتجاهل هذه النقطة مطلقا — لذلك التحديد الفوتوغرافي الصارم . انها رواية « ثورة » وهذا يكفي . الثورة هي العمود الفقري للرواية ، لان الاحداث والشخصيات والمواقف تنسج على مهل وبشكل عام للغاية قضية الثورة في مصر . والثورة هي المضمون الفني للرواية لان الفنان يحيطها بالاسطورة الاوريسية المصرية القديمة حيث يصبح الموت والبعث عماد نظرية الخلود في « عودة الروح » . فمصر الخالدة لا تموت عند الحكيم ، واذا ماتت فانها تبعث . وتلك هي الثورة في مضمونها الفني الشامل . ولكن ثورة « عودة الروح » لا تتوقف عند اعتبار الهيكل العظمي والمضمون الفني ، وانما هي تنبع أيضا من تاريخنا الادبي ، من مكانها في التراث ، من دورها في صنع تقاليدنا الادبية . وفي هذه النقطة رأيت ان « عودة الروح » تمثل مرحلة رائدة في الرواية المصرية تخلصت فيها من شوائب عديدة كانت تحجب عن تاريخنا الروائي بدايته الفنية الحقيقية . ذلك أن هذا التاريخ منذ « زينب » الى ما قبل « عودة الروح » لم يكن سوى ارهاصات روائية متناثرة ، وجاءت « عودة الروح » لتقول ان الاساس في أرض فننا الروائي قد تم بناؤه ، وأصبح مهيا

ثورة المعتزل

لاثامة الهرم الشامخ الذي ما يزال نجيب محفوظ وزملاؤه والايال التالية تحاول انشاءه . ومن هنا تصبح « عودة الروح » عملا غنيا تقديما ، لان ثورته كانت من الشمول بحيث استوعبت عناصر الفكر والفن جميعا . ماذا في « اهل الكهف » اذن ؟

ان الفنان الذي كتب « عودة الروح » هو بعينه الذي كتب « اهل الكهف » في نفس الوقت تقريبا . والرباط الاوزوريسي الذي استوحاه الحكيم في رواية « عودة الروح » ليؤكد على فكرة الموت والبعث قد استبدله بالاية القرآنية الكريمة « فضرنا على آذانهم في الكهف سنين عددا ، ثم بعثناهم ليعلم اي الحزين احصى لما لبثوا امدا » . فاذا ربطنا بين هذه الكلمات المقدسة التي جاءت في قصة « اهل الكهف » وبين الكلمات التي غاه بها مرنوش في خاتمة هذه المسرحية ، نستطيع الاستدلال على ان الهيكل العظمي للدراما يربط تاريخ البشرية — في مستواه الروحي والفكري — كلا واحدا متسلسلا من الوثنية (التي مات عليها مرنوش كما اتهمه بذلك مشيلينا) الى المسيحية المنتصرة بعد مذبحه الطاغية دقلديانوس ، ثم الى الاسلام الذي استلهمه الحكيم في قصة اهل الكهف . ان هذا الكل الواحد المترابط يؤدي الى فكرة « الاستمرار » التي يؤمن بها الفنان . غير ان ثمة فرقا جوهريا بين « عودة الروح » و « اهل الكهف » هو الفرق بين العمل الروائي والعمل المسرحي . فاذا كانت « عودة الروح » رواية تقديمية لانها تسجل ميلاد الرواية المصرية ، او انها — على اقل تقدير — تضع الاساس القوي المتين لبناء الرواية في بلادنا ، فان « اهل الكهف » عمل ثوري لانه يستمد قيمته التقديمية ، اولا ، من مكانة في تاريخ المسرح المصري ، وتراثنا الدرامي ، وثقاليدنا الادبية . ذلك ان « اهل الكهف » اول تراجميديا مصرية حقيقية اذا لم نقل انها اول مسرحية مصرية خالصة ، حرصا على اهمية البدايات والارهاصات الاولى . ولهذا السبب — ان تكون اهل الكهف عملا دراميا — فان التكوين الفني لفكرة الثورة من خلال الموت والبعث او نظرية الخلود ، يتخذ لنفسه مسارا اخر . فالثورة في هذا العمل الدرامي ليست « موضوعا » او مجموعة وقائع قريبة من الواقع كما هو الحال في « عودة الروح » . ان « اهل الكهف » كمسرحية تراجميديا يلجأ الفنان في صياغتها الى منهج تعبيرى اكثر تعقيدا من المنهج التعبيري في « عودة الروح » ، فالاحداث الواقعية في عمل روائي — مهما بلغت درجة رمزيتها — لا تتحول الى بناء كامل من الرموز كما هو شأن العمل المسرحي . خاصة اذا كان العمل

الفصل التاسع : الموت والبحث في نظرية الخلود ١٨٣

المسرحي لا يخضع لمقومات المسرح الواقعي التقليدي ، بل هو مزيج معقد من الواقع والرمز والاسطورة . فإذا كانت الرواية « خاصة الرواية الواقعية كتلك التي نلمح سماتها الغائبة على بناء عودة الروح » تكشف بوضوح عن ثورتها ، فإن الدراما الرمزية الاسطورية ، كتلك التي نشاهد خيوطها السائدة على « اهل الكهف » ، لا تكشف لنا عن اسرارها الفنية والفكرية بسهولة ويسر ، ومن ثم لا نستطيع ان نتعرف على ثورتها وتقدميتها الا بعناء ومعاناة .

وتبدأ مسرحية الحكيم في كهف بالرقم حيث الظلام لا نتبين فيه غير الاطيات : اطيات الشخصيات الرئيسية في المسألة . نحن مع وزيرين من وزراء الطاغية دقيانوس « فهكذا اختصر الحكيم اسم دقلديانوس » الذي اقام مذبة هائلة للمسيحيين في عصره . والوزيران اذن من المؤمنين بالمسيحية الهاربين من وجه الطاغية ، وقد اختار لهما الحكيم اسمين هما : مرنوش ومشيلىنيا . اما الشخصية الثالثة فهي الراعي يملخا وكلبه قطمر . واذا تجاوزنا الحيل الفنية التي يضطر اليها الفنان ليتم التعارف بين شخصيات المسرحية ، فإننا نلتقي بالبداية الحقيقية للمسرحية حين يصيح يملخا بعد محاولته الخروج من الكهف في زميله الاخرين اللذين لم يحاولوا ذلك :

يمليخا . انتما في الظلام تنتظران الفجر ، والشمس في كبد السماء ! مرنوش : اين هذا ؟

يمليخا : خارج الكهف .. ولقد عثرت بالباب ، فإذا هو دوننا ولا نعرف . ولكن .. شيء عجيب .. ان الحرارة والضوء لا يدخلان الينا منه كأنها الشمس تميل عنه في ذهابها وايابها (١)

اقول ان هذه هي البداية الحقيقية للمسرحية ، ومن الممكن ان نضيف انها البداية الفنية للمسألة . فقد كان الكهف هو « العالم الوحيد » عند شخصيات المسرحية حتى خرج احدهم تحت ضغط الحاجة ، فكانت اليقظة الكاملة انهم اكتشفوا هذه الحقيقة الجديدة على لسان يملخا . وهي ان الشمس في الخارج تملأ السماء ، ولكنها تميل عن الكهف فلا ترسل ضياءها وحرارتها الى داخله . لقد كان يملخا اول من خرج من الكهف ، واذا جاز لنا ان نستبق الاحداث نقول ، انه كان ايضا اول من عاد الى الكهف . وفي ريادته للخروج وفي ريادته للعودة معنى المغامرة الكبرى التي قم بها للبحث عن الحقيقة ، معنى الصدق

١ - هذا النص وجبب النصوص التالية مأخوذة من « اهل الكهف » عن طبعة دار الهلال

الصادرة في كتاب الهلال - اغسطس ١٩٥٤ اما الطبعة الاولى فقد صدرت عام ١٩٣٣ .

الكامل مع النفس ، ومع الآخرين ، في ضرورة الكشف عن وجه الحقيقة ، وضرورة الاقتناع بها اذا تم الحصول عليها . يملخا اذن هو همزة الوصل ايضا بين المرحلة السابقة على الكشف والمرحلة التالية له . وهذا هو الفرق الاول بين هذه الشخصية ، وشخصية اخرى كمثلينا حين يعلق متظاهرا - او متوهبا - بالاقتناع والمعرفة : « مهما يكن من امر فلا ريب ان الايام الثلاثة قد انقضت » . هكذا ينتهي الفصل الاول واهل الكهف خارجون من كهفهم يظنون انهم قضوا به بضع ليال هربا من وجه الطغيان الروماني ضد المسيحية . سوف نكتشف قبيل نهاية هذا الفصل ومع بداية الفصل الثاني ان هذا الظن مجرد « وهم » فني نسجه الحكيم باحكام عظيم حتى نفيق على هذه « الصدمة » الفنية ايضا حين نكتشف ان ثلاثة قرون مضت على مذبحه دقيانوس الشهيرة ، وان المسيحية قد انتصرت في هذا المكان من العالم ، وان الملك الجالس على العرش هو ملك مسيحي . هذا اذن هو المجتمع الجديد الذي حلم به عصر الشهداء ، العصر الذي ينتمي اليه اهل الكهف ، هذا هو الحاضر وما هم سوى الماضي . من هنا تعتقد الاميرة بريسكا ابنة الملك الراهن ان جدتها القديسة التي سميت باسمها كانت تفضل بان تكون امرأة ، لو انها استطاعت . ومن هنا ، كذلك ، ينطلق توفيق الحكيم الى الافاق الرحبية التي تستشرمها حدود المأساة في « اهل الكهف » . فالقرون الثلاثة التي تفصل بين الماضي والحاضر تتخذ لنفسها دلالة جوهزية عندما يقص غاليلاس على الملك ما تقوله التقاويم الرسمية في اليايان من ان فنى صيادا خرج من اقليم يوشا للصيد في قاربه ولم يعد ، ولكنه ما لبث بعد اربعة قرون ان ظهر مرة اخرى ، غير انه ذهب ثانية ولا يعلم احد الى اين ذهب . ويصل غاليلاس الى انه «لعل لكل جنس من اجناس البشرية قصة كهذه » فيعلق الملك :

الملك : اذن لا ريب عند الناس في ان من ذهب سوف يعود ؟

غاليلاس : نعم يا مولاي . ومن مات سوف يبعث . تلك قصة البشرية الخالدة . واذا كانت القصة ضمير الشعب كما يقولون ، واذا كانت البشرية قاطبة على اختلاف اجناسها واجيالها قد اتحدت وتلاقت في قصة واحدة ، اقيم كن يا مولاي لضمير البشرية قاطبة ان يخطيء ؟ .

هكذا يجسد الحكيم رؤياه الفكرية العامة في نسيج موحد مع رؤيته الفنية الخاصة . اي ان فكرة الموت والبعث او نظرية الخلود هي وجهة النظر الفكرية الشاملة عند الحكيم ، ولكنها تتخذ لنفسها مسارا فنيا خاصا حين يضم هذا الاطار الفكري العام ، تلك المجموعة من الاحداث والشخصيات والمواقف في « اهل الكهف » .

الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود ١٨٥

فلو اننا تتبعنا مشيلينا وهو يصيح مزهوا ببهو الاعمدة في القصر الملكي الذي كان يعمل به وزيرا غيما مضى ، ويقول ليمليخا ان شيئا لم يتغير ما دام بهو الاعمدة لم يتغير . وبينما وافقه مرنوش على هذه الرؤية السطحية الساذجة ، يختلف معه يملليخا — الرائد الى معرفة الحقيقة — فيصبح في صوت كالعويل : كل شيء تغير ، كل شيء تغير !! ويصبح شعاره الجديد : الى الكهف . . هذا العالم ليس عالمنا . لقد كان الاثر الاول من لقاء يملليخا بالعالم الخارجي ، انه لم يكن مجرد مكان جديد مختلف عن الكهف ، وانما هو زمن جديد يفصل ما بينه وبين الكهف مسافة طولها ثلاثة قرون . هكذا يفيق على ان عالمه — هو وزملاؤه — قد باد منذ ثلاثمائة عام . وراح يسترد وعيه قائلاً « هذا الذي نرى دنيا اخرى ليست لنا بها صلة . . لا ينبغي لنا ان نمكث بين هؤلاء الناس لحظة واحدة » . هذه الرؤية الجلية الواضحة — في جوهرها — هي رؤيا المأساة ، اذ لا يلبث يملليخا ان ينشج « انا اشقياء . . اشقياء . . نحن ثلاثتنا وقطميرا معنا ، لا امل لنا الان في الحياة الا في الكهف . فلنعد الى الكهف . هلم يا مرنوش ، ليس لبعضنا سميع ولا مجيب الا البعض . هلموا بنا . . رحمة بي ! اني اموت ان مكثت هنا . . لست بمجنون . الى الكهف . . الكهف كل ما نملك من مقر في هذا الوجود ! الكهف هو الحلقة التي تصلنا بعالمنا المفقود »

الكهف هو الماضي ، هو الزمن ، ولا حياة لاشباح الماضي الا بين جدران الماضي . نلك هي بلاغة الحكيم القريبة من الشعر : الا حياة الا في الموت ، لا ولئك الاموات الاحياء . . ان قيامتهم من بين الاموات ليست بعثا حقيقيا ، ذلك ان بعثهم الحقيقي هو المجتمع الجديد والفكرة الجديدة والروح الجديدة التي انبثقت من دماء الشهداء .

لق مات المسيحيون لكي تبقى المسيحية ، فالماضي العظيم هو المصدر التاريخي للحاضر العظيم وليس الغاء له . لهذا يحترم الحاضر ماضيه المجيد فيقدمه (وتصبح بريسكا قديسة لا امرأة) ، ويصبح اهل الكهف قديسين لا وزراء وراعي غنم) ولكن هذا الحاضر لا يسمح للماضي بابتلاعه ، لا يسمح له بان يحوله هو الآخر الى ماض ، لا يسمح له باشاعة الجود والاستقرار ، وانما هو يقدس التاريخ جنبا الى جنب مع التطور والاستمرار . هكذا صاغ الحكيم معنى الموت والبعث على لسان يملليخا . ولكن يملليخا هو اكثر جوانب الماضي وعيا بمعنى التاريخ ، هو رسول الحقيقة الذي لا يكذب مهما كادت هذه الحقيقة ان تحوله الى بطل تراجيدي يعاني من انشطار الشخصية بين الاعتراف

بالحقيقة وضرورة الاقتناع بها والسلوك بمقتضاها وبين الحنين الى هذا العالم الجديد الذي اسهم في صنعه بصورة من الصور .

هذا الحنين الذي يجند له الفنان شخصية اخرى ، تحاول ان ترى الحقيقة من زاوية اخرى . هكذا يقول مرنوش في ضيق « نعم ثلاثمائة عام . فلتكن ، قات لك ثلاثمائة عام او اربعمائة عام ! ماذا يضرني ؟ وما يغير هذا من حياتي ؟ اننا الان احياء ، انكر ايضا اننا احياء بعد تلك الليلة الهائلة ؟ » . وبهذا التساؤل تتبلور لنا ابعاد المسألة التي شاء الحكيم ان يوزعها على عدة شخصيات ، فأصبحت كل منها شخصية تراجيدية حقا ، دون ان تكون هي مجموعها او هي كل شخصية على حدة اية بطولة تراجيدية . . ففي الوقت الذي « يقول » فيه مرنوش هذا الكلام ، نرى مثلينيا « يفعل » ما تضمنه الكلام من فكرة ينفذها على الفور فيذهب ويرتدي ثيابا مزركشة كتلك التي كان يرتديها ايام كان وزيرا ، ويصبح لسان حاله « اننا في الحياة قبل كل شيء . اننا نعيش ونشعر » ، « هب اننا نمنا ما شئت من اعوام ، فماذا يغير هذا من حياتنا الان ؟ السنة في الحياة . . . نحمل قلوبا وامالا ؟ » . . . هذا الحنين اذن هو الجانب الآخر في التكوين الفني لهذه الشخصيات ، فاذا كان احدهم مقتنعا بضرورة العودة الى الكهف لاكتشافه الهوة العميقة التي تفصل بينه وبين هذا العالم ، فانه لم يكن يعبر الا عن الاطار العقلي المجسد في اهل الكهف . . اما الحنين فهو المضمون العاطفي الذي يتوسد هذا الاطار من الداخل ، هو القلب الذي يمكن النفاذ اليه اذا نفطنا قشرة العقل . وليست احداث الدراما بعدئذ سوى احداث الصراع والتفاعل بين العقل وفروضة النظرية المستقاة من الواقع المحدد وبين القلب ومشاعره الهائلة على سطح الحياة المترامية غير المحددة . وهكذا ينتهي الفصل الثاني بعودة يملخا الى الكهف ، اي باقتناع العقل الكامل بأن الماضي مكانه التاريخ . ثم يبدأ الفصل الثالث بمحاولات القلب للتأكد من ان غريمه على حق في ان مأساة الزمن كامنة في الموت حقا ، ولكن الزمن ايضا يقول بالحياة والتجديد والبعث . بدأ الفصل الثالث ومثلييا يحاول ان يستعيد حبه الاول للاميرة بريسكا، ورنوش يحاول ان يستعيد حبه لابنه ومنزله . فالفنان يختار اكثر ادوات التعبير توفيقا عن الجانب العاطفي في حياة الانسان : الابن والحبيبة . ولا يلبث مرنوش ان يفيق على حقيقة بسيطة ولكنها مدوية ، وهي ان ابنه قد مات منذ امد بعيد ، وان منزله لم يعد له وجود . ولان منهج الحكيم في البناء التعبيري هو التدرج من العام الى الخاص الى الأكثر خصوصية ، فانه يلجأ الى تجزيء الفكرة الفنية

الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود ١٨٧

المرحلة الى جزئيات اقل تركيبا ، ثم الى جزئيات بسيطة ، الى الاكثر بساطة وهكذا . من هنا يتدرج من خروج اهل الكهف جميعا الى انقسامهم عقلا وقلبا ، يملخا في جانب ، والوزيران في الجانب الاخر . وها هوذا يقسم الوزيرين اللذين يمثلان شيئا واحدا فيما مضى الى قسمين او جزئين او شيئين مختلفين . فما يزال مشيلينيا يتصور الثلاثمائة عام مجموعة من الكلمات والارقام ، وبالتالي فهي لا تعني شيئا ، واما مرنوش فقد شفت نظريته للحقيقة واضحت اكثر عمقا بعد ان ايقن بصورة نهائية ان ابنه قد مات ولا شيء يربطه بهذا العالم : « هذه الحياة الجديدة لا مكان لنا فيها . . وان هذه المخلوقات لا تفهمنا ولا نفهمها . . هؤلاء الناس غرباء عنا . ولا تستطيع هذه الثياب التي نحاكهم بها ان تجعلنا منهم . . انا بعيدون عن هذه المدينة وسكانها بمقدار ثلاثمائة عام . . ثلاثمائة عام مضت ، وها هوذا عالم اخر يحيط بنا كأنه بحر زاخر لا نستطيع الحياة فيه كأننا سبك تغير مأؤه فجأة من حلو الى مالح » . وكأن توفيق الحكيم يصوغ من « عودة الروح » و « اهل الكهف » حديثا واحدا متكامل يقول انه اذا كانت روح مصر خالدة ، وان كفاحنا اليوم ليس مبتورا عن تاريخنا الثوري ، فان طبيعة الاستمرار هذه التي تتميز بها مصر لا تعني مطلقا اننا مغفلون الى الوراء ، وانما تعني اننا نمتلك تراثا عظيما نستمد منه الحياة كما تستمد الاوراق عصارته من الجذور . الا ان هذه البذرة الميتة او الساكنة التي تلد الحياة لا يمكن تحويلها عن هذه الوظيفة التاريخية الثابتة الى أن تكون احد معوقات الحياة واداة تعطيل النمو . لهذا ينتصر يملخا وهو في الكهف ، ينتصر العقل بين احضان التجربة والزمن ، بين التراث والتاريخ ، حين يدخل عليه مرنوش عائدا من الخارج ، ولسان حاله يردد ما قاله في وداع مشيلينيا « حياة جديدة ؟ ما نفعها ؟ ان مجرد الحياة لا قيمة لها . ان الحياة المطلقة المجردة عن كل ماض وعن كل صلة وعن كل سبب فهي اقل من العدم ، بل ليس هناك قط عدم . ما العدم الا حياة مطلقة » ، وتلك هي النقطة الجديدة التي تضيف الى نقلة يملخا معنى جديدا هو ان الهوة التاريخية التي تفصل بين الكهف والمدينة او ذلك البتر الزمني بين عصر واخر ان هو الا عداء سافر لفكرة الاستمرار . اي ان ما ظنوه بعثا لم يكن الا رجعة الى للوراء ، لان البعث الحقيقي هو وليد الاستمرار التاريخي . والحياة الجديدة خارج الكهف هي الروح المعاصرة المنبثقة عن الماضي العظيم عبر تاريخ طويل من الفداء والاستشهاد . اي ان المجتمع الجديد في الخارج هو الدليل الوحيد على حقيقة الاستمرار التي عبرت عنها « عودة الروح » . اما الكهف ، فاذا تحول عن

كونه تراثا مقدسا واصبح هو الحاضر بالقول والفعل ، فانه حينئذ يتحول الى معنى يجسد الحد الاقصى من الرجعية والجمود ، على نقیض الراي الذي قال به الرائد العظيم سلامه موسى . بل انه يصبح رمزا مزدوجا للتوقف من جانب ، ولانعدام الجذور او التراث من جانب اخر ، ما دام الامر يصل الى هذه الدرجة من الخلط فيمسي التاريخ والمعاصرة شيئا واحدا . وكاني بتوفيق الحكيم مرة اخرى في تلك المرحلة من تاريخ مصر (التي لم يكن سوادها الا سنارا لانبعائها الحقيقي) يقول ان روح مصر الخالدة قد استردتها من جديد وها هي ذي تبعث، من جديد — كما هو الحال في عودة الروح — فانه لا ينسى ان يقول ايضا ان خلود هذه الروح لا يعني السكونية والثبات والاستقرار ، فاحترامنا لتاريخنا القديم وبعثه في مرحلة البعث القومي لا يعني بحال ان لهذا التاريخ سطوة على الحاضر ، بل له قداسته فحسب . اي اننا نستمد منه كافة عناصر الدفع الايجابية الى الامام ، ولكننا لا نسمح له بأن يكون اداة تعويق لسيرنا . وهكذا ارى « اهل الكهف » احدى الروائع التقدمية في تاريخنا الادبي على غير النحو الذي رآه الناقد محمود العالم . والاختلاف هنا — ولا بد من التاكيد على هذه النقطة — لا يكمن اطلاقا في ان تقييم العالم هو نتائج نظرة سياسية ، لان هذه النظرة نفسها تقول كما رأينا بعكس ذلك . وانما يكمن الخلاف في مصدرين هما : النظر الى فكرة الزمن عند توفيق الحكيم في مستواه الوجودي الشامل الذي يخطط لفكرة المصير وفق فلسفة عدمية . ان مأساة الزمن عند الحكيم هي مأساة اجتماعية في حياة القوى الوراثة المتخلفة ، ولكنها ليست مأساة على الاطلاق عند اولئك الذين يبنون المجتمع الجديد كما نلاحظ على طول بقية احداث « اهل الكهف » منذ عودة مرنوش الى الكهف وهو يقول في صراحة وجلاء ووضوح « اننا ملك التاريخ .. ولقد هربنا من التاريخ لننزل عائدین الى الزمن .. فالتاريخ ينتقم » . ويتكامل الموقف الفني العميق الدلالة حين يقتنع مشيلينا عبر تجربة طويلة مع الحاضر هي تجربة فشله في ان يخلق من الاميرة بريسكا المعاصرة بريسكا القديمة ، جدتها التي كان يحبها .. يقتنع مشيلينا بأن لا مكان له في هذا العالم . ولكنه يضيف الى كلمات يملیخسا ومرتوش فكرة جديدة هي « انا لا نصلح للحياة .. انا لا نصلح للزمن .. ليست لنا عقول .. لا نصلح للحياة » فاذا حاولت بريسكا الجديدة بأن تفتح عينيه قال لها دون ان يبكي : « الابصار لي موت » . الاضافة هنا ان الزمن يعني المعاصرة ، يعني الحياة الجديدة ، وليست المعاصرة او الحياة الجديدة بمأساة . والمصدر الاخر هو تصور الناقد لقيام معادلة حرفية بين الواقع

الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود ١٨٩

والعمل الفني بحيث تصبح « اهل الكهف » ترجمة لمرحلة الهزيمة السوداء في تاريخ مصر الحديث . والحق ان ثمة مسافة موضوعية بين الواقع والعمل الفني ، نتيج للفنان والمتلقي على السواء حدا معقولا من الرؤية الصادقة . فربما كانت الهزيمة السوداء مجرد قشرة خارجية تخفي بداخلها جوهرًا مختلفًا ولقد كانت مصر منذ بداية الثلاثينات تغلي ببراكين الثورة على الاستعمار والاستبداد . ومن ثم تمثلت لدى كاتب تقديمي كتوفيق الحكيم كمرحلة بعث ونهضة وانطلاق ، لا كمرحلة موت وهزيمة . وهذا هو الفرق بين الواقع والفن . فالعمل الفني الناضج هو الذي يضيف الى عنصر الواقع الموضوعي عنصرا اخر هو « وجهة النظر » التي تستشعر بها ذات الفنان الاحداث من حولها . وهكذا كانت رؤية الحكيم لاحداث الهزيمة والطغيان رؤية ابعد نظرا من الواقع المرئي البسيط الساذج ، فقد رأى البعث من خلال الموت ، رأى النصر من خلال الهزيمة . عاد اهل الكهف الى كهفهم ، ولم يعد ثمة مجال للرجعية والتخلف ، لم يعد ثمة امكانية للبعث في معناه السكوني الثابت ، ولنتبع هذا الحوار الهام بين مرنوش — وهو يحتضر — ومشيلىنيا :

مرنوش : مشيلىنيا .. ضع يدي اليسرى في يد يملخا (مشيلىنيا واجم) . مات المسكين .. ولم يعرف الحقيقة .. ومع ذلك .. هل عرفناها نحن ؟

مشيلىنيا : ماذا تعني .. يا مرنوش ؟

مرنوش : احلام .. نحن احلام الزمن

مشيلىنيا : الزمن يا مرنوش

مرنوش : نعم .. الزمن يحلمنا !

مشيلىنيا : كي يحونا بعد ذلك ؟!

مرنوش : الا من استحق الذكر فبقى في ذاكرته

مشيلىنيا : التاريخ ؟!

مرنوش : نعم

مشيلىنيا : (في قلق) اهذا هو كل ما نرتجيه بعد الموت ؟ اهذا كل تلك

الحياة الاخرى .. ؟!

مرنوش : نعم

مشيلىنيا : (في قلق) مرنوش ؟ انت اذن لا تؤمن بالبعث ؟!

مرنوش : احقق ! اولم نر باعيننا افلاس البعث ؟!

مشيلىنيا : استغفر الله . انت الذي عاش مسيحيا تموت الان كوثنى !!

هذا النص يضع ايدينا على التماسك المنهجي عند توفيق الحكيم . ففى

المستوى التعبيري نلاحظ انه ما يزال يتدرج من العام الى الخاص الى الاكثر خصوصية . فهو يعود بالشخصيات الثلاث الى الكهف بعد فشلهم جميعا مع الحياة الجديدة ، وبالرغم من ذلك فان مواقفهم من الموت تختلف كما سبق ان اختلفت مواقفهم من الحياة . هذا على الرغم ايضا من ان بدايتهم مع الحياة ونهايتهم مع الموت ترسم ما يشبه وحدة المصير ازاء الحياة والموت . هذا المنهج في التعبير يضفي حيوية دافقة على حركة الشخصيات والاحداث والمواقف .

ومن جهة اخرى — على المستوى الفكري — فان هذا النص يدين بشكل واضح ذلك البعث الشكلي الساذج ، ويؤكد في نفس اللحظة على البعث الديناميكي العميق . مما يدعونا لان نتوقف قليلا عند الحدود الفاصلة بين الواقع المصري في بداية الاربعينات من هذا القرن ، ومسرحية « كاهل الكهف » .

مقد رأى توفيق الحكيم خلود الروح المصرية بمعنى ان القيم الايجابية في تاريخنا المصري تظل في حالة كمون الى ان تستثيرها الاحداث وحينئذ تعود هذه الروح الى ايجابيتها وثوريتها وتقدمها . ولكن البعث الحقيقي يظل مقصورا على هذا الجانب التقدمي الثوري الذي يدفع الحركة الحضارية الى الامام .

اما ان ينحول الماضي الى مخدر يلبي احتياجات مرضية في نفسية المصابين بمركب العظمة ، او ان يحمل معه الشوائب السلبية التي لا ينجو منها شعب من الشعوب ، فهذا ما يرفضه توفيق الحكيم ولا يدعوه بعثا . لهذا يقول مشيلبنيا : « لسنا حلما .. لا .. بل الزمن هو الحلم .. اما نحن فحقيقة .. هو الظل الزائل ونحن الباقون .. بل هو حلمنا .. نحن نحلم الزمن . هو وليد خيالات وقريحتنا ولا وجود له بدوننا . ان تلك القوة المركبة فينا وهي العقل ، منظم جسمنا المادي المحدود .. آلة المقاييس والابعاد المحدود .. هو الذي اخترع مقياس الزمن ولكن نينا قوة اخرى تستطيع هدم كل ذلك ! او لم نعش ثلاثمائة عام في ليلة واحدة فحطمنا بذلك الحدود والمقاييس والابعاد ؟ نعم ، هانحن اولاً ، استطعنا ان نمحو الزمن .. نعم تغلبنا عليه (لحظة) ولكن .. وا اسفاه ! بريسا : ما يحول بيني وبينها اذن ؟ الزمن ؟ نعم محونا .. ولكن ها هوذا محونا ، الزمن ينتقم ، انه يطردنا الان كاشباح مخيفة ويعلن انه لا يعرفنا ويحكم علينا بالنفي بعيدا عن مملكته .. ربي ! هذه المبارزة الهائلة بيننا وبين الزمن اترها انتهت بالفصر له ؟ ! » هذا التساؤل الذي يطرحه الفنان يشرح لنا الاجابة على العديد من التساؤلات الفرعية : لماذا ولدت اول تراجيديا مصرية بلا بطل تراجيدي ؟ ما هو الرباط الذي يشدنا الى الماضي ؟ هل نستطيع ان نصنف « اهل الكهف » في احدى الخانات التقليدية للمذاهب الادبية ؟

الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود ١٩١

ان المسرحية تنتهي والكهف يتحول الى قبر مقدس تأبى بريسكا الاميرة المعاصرة الا ان تدفن به حية مع حبيب جدتها القديسة بريسكا الشهيذة . وهكذا يضرب الحكيم على وتر مزدوج : لقد حكم بالاعدام على هذه التي ابت الا ان تتشبهت بالماضي ممثلا في مشيلينيا ، ومن جهة اخرى اراد من خلال القصة الثنائية بين مشيلينيا وبريسكا الحية الميتة ان يقول شيئا هاما ، هو ان الرباط الذي شهدنا الى الماضي هو الرباط العاطفي فحسب ، لهذا فلا مكان للماضي في الحاضر . بل ان الحكيم يذهب في رؤيته التقدمية الى مدى ابعد حين يحكم بالاعدام — كما قلت — على كل من يحاول من اهل الحاضر ، عاطفيا ، ان يتشبهت بالماضي . وهذا هو الجانب المساوي من « اهل الكهف » ، ولكن الجانب الاخر هو انتصار المجتمع الجديد . بذلك تكون ثمة مزوجة حية عميقة بين الموت والبعث في « اهل الكهف » . لم تلد لنا بطلا تراجيديا يحمل في اعماقه الموت والبعث معا ، ولكنها اثمرت نماذج رائعة للشخصيات التراجيدية التي تلتهم جراحها في جفاف الموت وصمت القبر المقدس ، فيؤمه الحجاج من اهل الحاضر احتراما ، غير انهم سرعان ما يهرولون الى بناء العالم الجديد . ولعل تاريخنا الادبي هو المسؤول عن هذه الظاهرة الشاذة ، وهي خلو اول تراجيديا مصرية من البطل التراجيدي . فالدراما — كفن ادبي — لم تكن امتدادا طبيعيا لثقافتنا الادبي ، وانما كانت احدى النتائج الحضارية للقائنا الفني بأوروبا . ولما كانت التراجيديا الاوروبية تحتضن تراثا يمتد الى الاغريق العظام ، فقد جاء ابطالها التراجيديون تقليدا ادبيا أصيلا ، فضلا عن كونه امتصاصا لكل ما تحتويه عناصر الحضارة الاوروبية من عوامل الانقسام والتوتر . اما نحن فقد التقينا بحضارة الغرب الفنية بلا تراث حقيقي يحمي اصلتنا الشخصية . ومن ثم كان لقاءنا بالدراما الاوروبية هو لقاء التائر لالقاء التفاعل . كان مسرحنا « انعكاسا » للمسرح الغربي ولم يكن قط في نشأته الاولى فنا أصيلا . لهذا كله تبدو ريادة توفيق الحكيم للمسرح المصري وكأنها معجزة فنية كبرى ، فقد اختار مادته الخام من مصر بروحها وفكرها ولم يفرض على التراجيديا المصرية الاولى المقاييس الكلاسيكية المستقرة للتراجيديا الاوروبية ، بل ترك مادته الخام تفرض شكلها الخاص . ومن ثم جاءت « اهل الكهف » مزيجا معتدا من عناصر الدراما الاوروبية (بمجرد اختياره المسرح شكلا ادبيا لفنه وخلق ارضنا الفنية من اية تقاليد مسرحية) (١) ومن عناصر المأساة المصرية الخالصة . وكان هذا هو

١ — قد تثار هنا مشكلة المسرح الفرعوني ، ولكن لنؤجلها الى حين (ويمكن مراجعته في

فيها مفصلا بالفصل الاخير من كتابي « ثورة الفكر في ادبنا الحديث » نشر الانجلو ١٩٦٥)

مضمون الثورة الفنية المجيدة التي قادتها « اهل الكهف » اول موعد للحياة مع المسرح المصري منذ اغتياله بين جدران المعابد المصرية القديمة وقصور الفراعنة . فبالرغم من خلو « اهل الكهف » من البطل التراجيدي الذي يفترض وجوده في مسرحية كلاسيكية كمسرحية الحكيم ، ويفترض وجوده ثانية في مسرحية ننت في ارض مصر التي اثمرت اسطورة البطل التراجيدي الاول . الاله المعذب اوزوريس . . الا ان « اهل الكهف » هي تعبير صادق اصيل عن المرحلة الحضارية التي ولدت فيها حيث كان مسرحنا — كما سبق ان ذكرت — مجرد انعكاس وصدى للمسرح الغربي ، فجاءت « اهل الكهف » تحمل في تكوينها كافة سمات الازمة . ازمة الميلاد الدرامي في مصر بلا ابوة او امومة شرعية سوى حاجتنا الاصلية آنذاك الى شكل تعبيرى قادر على امتصاص اهتزازات وجداننا وتوترها ، حاجتنا الى الشكل المسرحي . وقد كانت هذه الحاجة بلا ريب تجسيدا لحلقة مفقودة في تاريخنا الحضاري والفني على السواء (هي الحلقة الدرامية من جهة ، كما كان اختيار الفنان لمصر المسيحية وعيا عميقا بالتمزق التاريخي والبتر من جهة اخرى) . ويدعم اصالة هذه الحاجة الى الدراما المصرية اننا منذ بداية القرن العشرين نعاني مرحلة النهضة في ادبنا الحديث ، بحيث يصبح من المستغرب ونحن نحاول اللحاق بركب العصر الحديث ان يخلو ادبنا من المسرح . كانت الارض مهيأة اذن لاستقبال اول مسرحية مصرية بكل ما يشوبها من ازمة الميلاد المتعسر كخلوها من البطولة التراجيدية مع اعتمادها على القواعد الكلاسيكية للمسرح الاوربي . ان هذه الشوائب تحمل في ثناياها فضيلة لا سبيل الى انكارها هي انها كانت الدليل الحي على صدق الحكيم واخلاصه في التعبير عن حقيقة تلك المرحلة الفنية في تاريخنا الادبي . فقد كان المسار الفني لهذا التاريخ هو الذي يحدد طبيعة الظواهر الادبية في حضارتنا . هكذا نفسر ميلاد البطل التراجيدي المصري في ثلاثية نجيب محفوظ . فقد كان كمال عبد الجواد هو التعبير الامثل عن جيل النساء (١) في تاريخنا الحضاري والادبي ، ولكنه ولد في الاطار الروائي لا بالاطار المسرحي . هذا التناقض بين خلو اول دراما مصرية تراجيدية من البطل التراجيدي ، وبين ميلاد هذا البطل في عمل روائي هو احد الظواهر الادبية في تاريخنا الفني التي تؤكد انه بالرغم من علاقتنا بالادب الاوربي ، فان لنا تاريخنا الخاص الذي ينتظر ناقدنا مصريا عظيما يقيم تقاليدنا الادبية الخاصة

١٩٣ الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود

حتى نستنير بها في تقييم الظواهر المعاصرة التي نتورط في تفسيرها على ضوء الحلول الجاهزة في النقد الاوربي دون التبصر بجذورها التاريخية . وفي اعتقادي ان مسرحية « الراهب » لـ لويس عوض قد حلت هذا التناقض بين خلو اول تراجيديا مصرية من البطل ، وميلاده في عمل روائي ، اذ ان شخصية « ابا توفير » تحمل في تكوينها كافة مؤهلات البطولة التراجيدية (١) ومعنى ذلك ان ثورية « اهل الكهف » في المستوى الفني ، هي انها اضافت الى تقاليدنا الادبية المصرية سغزى هاما هو ان ميلاد اول مسرحية مصرية كان يتضمن مختلف مظاهر السلب والايجاب في البناء الدرامي . لقد اختار لويس عوض فيها بعد نفس المرحلة التاريخية التي وقع عليها اختيار الحكيم ، مصر المسيحية ، ولكنه استطاع ان يخلق البطل التراجيدي خلقا كاملا مستقلا . ومع هذا فقد حدث ذلك بعد ثلاثين عاما من تاريخ النشأة الاولى للتراجيديا المصرية (ما احوجنا اذن الى نقد مصري اصيل يرصد في صبر وناة تطور تقاليدنا الادبية ويستخلص الميزان الخاص بنا في تقييم ادبنا الحديث) .

ان مصر في « اهل الكهف » لست هيكل عظميا من الاحداث ، فقد اختار الفنان مدينة طرطوس لتكون هذا الهيكل . اما مصر فقد اختار لها ان تكون اللحم والدم المحيط بهذا الهيكل ، والروح التي تدب في اوصاله فتشعل بين جنباته نيران الحياة . لهذا كانت العلاقة بين « اهل الكهف » ومصر الحديثة هي علاقة الاوراق الخضراء بالجذور الفائرة في التربة ، وليست علاقة الاصل بالصورة . ان « اهل الكهف » هي مصر الفكرة ، وليست مصر الواقع الفوتوغرافي . وهكذا كانت « الراهب » عند لويس عوض ، بمثابة الدورة الجدلية بين مصر الفكرة ومصر الثورة ، كذلك كانت العلاقة بين « عودة الروح » و « اهل الكهف » هي العلاقة الجدلية بين مصر الفكرة ومصر الثورة . وليس من قبيل المصادفة اذن ان تكون ريادة هذين العاملين ليست مقصورة على جانب دون آخر ، فهما عملان رائدان فنيا — كعمل روائي وعمل مسرحي — كما انهما عملان رائدان فكريا كمضمون فني يستلهم وجهة نظر شاملة في مصر والثورة معا ، تلك هي فكرة الموت والبعث او نظرية الخلود . وهي الفكرة المشتركة بين توفير الحكيم ولويس عوض كانعكاس فني وفلسفي للفكرة المصرية التي سادت على التفكير الوطني في مصر ابان عصر النهضة . فهو لم يكن قط عصر طغيان

١ — راجع دراستي النقدية « الامر الحائر بين الارض والسماء » المنشورة في مجلة « ادب » اللبنانية العدد الثاني ١٩٦٢ (والمنشورة ايضا بكتابي « ثورة الفكر في ادبنا الحديث » ١٩٦٥) .

وموت ، او عصر انبعاث وحياة فحسب ، بل كان عصرا مزدوجا يحمل في طياته العصرين معا . ومن هنا كان تفكير الحكيم في مأساة الزمن تفكيرا اجتماعيا نابعا من ظروف المجتمع المصري حينذاك ، وليس تفكيرا ميتافيزيقيا نابعا من الفلسفات الغربية المعاصرة . ونحن نستطيع ان نكتشف هذا الفرق بين التفكير الفني عند الحكيم ، وبين هذا التفكير عند الغرب اذا عقدنا المقارنة بين « اهل الكهف » و « سكان الكهف » المسرحية التي كتبها « وليم سارويان » (١) .

والكهف عند سارويان هو مسرح قديم لجأ اليه ثلاثة ممثلين قدامى يعيشون بين جدرانها في معزل عن الناس . يتوهم احدهم انه ما يزال ملكا كما كان دوره في الماضي على خشبة المسرح ، ويتوهم الآخر انه دوق ، اما الشخصية الثالثة فهي لسبدة تنوهم هي الاخرى انها الملكة . ونحن لا نعرف عنهم شيئا حتى تحتمي بهم احدى الفتيات في خوف وذعر من شيء لا تدريه . وهم يقبلونها بعد تردد وبعد ان تؤدي دورا تمثيليا يؤكد انها من اهل المسرح ، فهم يرفضون ان يكون بينهم « غريب » عن التمثيل وحياة المسرح . وعنها يلاحظ « الملك » سمات الذعر على وجه الفتاة يقول لها في رفق : « لا تخافي مني ، فانني لم ار طول اليوم سوى عيون تخافني . وقد اذلتني هذه القسوة مرة اخرى اعلم من ذي قبل . في الايام الغابرة كنت اعطي هذا الوجه بالدهون البيضاء والحمراء : قناع المهرج . لكن هذا الوجه هو القناع ، اما الآخر فهو الحقيقي » . والفتاة لا ترد على الملك ، وانما هي تختزن الاجابة الى نهاية الفصل الاول حين تقول للدوق في حب : « منذ الدقيقة الاولى التي رايتك فيها ، حين خرجت من مخبئي متوقعة ان ارى العالم كله حطاما ، والحياة نفسها تلفظ انفسها الاخيرة ، فوجدت انت بدلا من ذلك ، على خشبة المسرح هذه . منذ تلك اللحظة ، منذ مائة سنة مضت » . وهكذا يستخدم سارويان منهجا تعبيريا ممتازا لا يدور فيه الحوار بصورة تقليدية ، فالسؤال الذي توجهه احدى الشخصيات الى الاخرى يجاب عليه بواسطة شخصية ثالثة . والموقف الدرامي الممثل في هذا « الكهف » المسرحي هو صورة مصغرة للعالم المحيط الذي كانت تختبيء الفتاة في احد كهوفه وقد ظننت ان العالم تحطم نهائيا . فهي — في واقع الامر — لم تنتقل من كهف الى اخر ، وانما انتقلت من احدى زوايا الكهف الى زاوية اخرى . وهكذا يصبح العالم كله عند الفنان كهفا كبيرا . ولا ينجو الكهف من الحطام في النهاية ، لان دوره آت لا ريب في ذلك . وليس صعبا ان نستشف من ذلك

١ - راجع الترجمة الكاملة لهذه المسرحية في مجلة الشهر ١٩٦٠ العددين ٢٦ ، ٢٧ نوفمبر

وديسمبر لنور الدين مصطفى .

١٩٥ الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود

ان سارويان يصور البناء الحضاري في الغرب وقد اصبح آيلا للسقوط او أرضا يبابا ، كما هو الحال عند « اليوت » . ومن مظاهر الخراب في هذا العالم ما يذكره « الملك » من انه احترف الشحاذة يوما فلم تمره « السيدة ذات الفراء » نظرة واحدة ، ولو نظرة كراهية ، بينما جاد الكلب الذي تصحبه معها بنظرة عطف . من نقطة الانطلاق الاجتماعية هذه — الاحساس العميق بالدونية والوحدة واليأس — يفكر الانسان عند الكاتب الغربي في الموت كموقف ميتافيزيقي من قضية المصير والكون . اي ان البداية اجتماعية تماما ، ولكنها تنتهي الى المسنويات الميتافيزيقية المختلفة لان البناء الحضاري (كما يراه الفنان) آيل للسقوط . على النقيض من الكاتب المصري الذي يبدأ من نقطة انطلاق اجتماعية وينتهي عند حدود المأساة الاجتماعية ايضا ، لان رؤياه في جوهرها هي ان حضارتنا في مرحلة بناء . هكذا يعتقد « الملك » في مسرحية سارويان انه « ميت » احيانا ، ثم يتذكر انه حي فيشعر بالاستغراب . وهكذا يصبح الجميع في حالة ضياع ، في حالة بحث « لامجدي » كما قالت الفتاة : « احدهم يبحث عن ابيه والآخر عن امه ، والثالث يبحث عن مأوى ، والرابع عن مكان ليختبئ » اي ان الجميع يهرولون فوق الانقاض المنهارة الى كهف سيؤول حتما للسقوط . ومن هنا يزاوج سارويان بين الوجه والقناع ، بين التمثيل والحياة . فاذا ادى الملك دورا تمثيلا مع الملكة وتساءلت الفتاة عن هذا الدور اجاب الدوق بانها يحيان لا يمثلان ، او اذا تساءل الملك حول مسرحية احد الكتاب الحديثين ، فان الملكة تجيب بأن شيئا لم يحدث « انها قصة حياتنا » كذلك يزاوج الفنان بين الواقع والحلم فترى الفتاة فارس الاحلام ، ويرى الملك الكلب العطوف ، ويرى الدوق المباراة التي خسرها . حينئذ نفق مع الفنان على هذا الحوار :

الملك : لقد وصلنا الى زمن ...

الدوق : اي نوع من الزمن

فهذه الدورة من السؤال والجواب تضع كافة الحلول الممكنة بين

قوسين كبيرين :

الملكة : لماذا تجمعنا على شكل حلقة ؟

الملك : لانه يمكن لكل منا ان يحصل على قليل من الدفء من الآخر .

هذه الرؤيا الاشتراكية لا تجد لها نظيرا عند الملك الذي يرصد الفنان في

شخصيته معالم الحضارة التي يعيشها قائلا :

الملك : اننا نشعر بالبرد يا مراة . . في ليلة باردة ، وفي ميناء بارد ، وفي

مدينة باردة .

الملكة : انت خائف ، ايها الملك . . اعتقد ، من الموت . ولكن بحق الاله ايها الرجل لا تجعل قليلا من البرد وقليلا من الخوف يحيلانك الى انسان احمق . انني ايضا اشعر بالبرد ، وكذلك هي ، وكذلك هو ، وفي حدود معرفتي قد تكون هذه ليلتي الاخيرة او ليلتك ، او ليلتهما ، او ليلة اي انسان . ولكن الى ان يتلاشى عقلي كلية فانني مصممة على البقاء حية ، كما لو كان هذا صباح اليوم الاور في حياتي ، كما لو كنت انا فتاة صغيرة ابحت عن متع الدنيا . ايها الملك اني اقول انه لا يوجد موت ! رغم علمي انني لن اكون عاجلا بين الاحياء . الحق ان منهج سارويان في ايجاد التناقضات « الظاهرية » بين الشخصيات هو المسؤول عما يبدو من تناقض بين الملك والملكة . ولو اننا تذكرنا ان موقفا اخر كان الملك فيه « يمثل » دورا ما ، ثم اوقفته الملكة بقولها : « براقسو » لتذكرنا انه لا فرق جوهريا بين موقفها وموقفه ، وهو القائل : « شكرا على ايقافك لي . فربما كنت استمر الى الابد بسبب الوحدة والياس » . فالملك والملكة يصوغان معا موقفا موحدا نكتشف في ديناميته — بالتفاعل والصراع — موقف الفنان من البناء الرمزي للحضارة الغربية الالية للسقوط كما يمتد ، وموقفه من الفكرة الاشتراكية كحل « اجتماعي » لهذه المشكلة . لهذا تنفرد الملكة بنهاية الفصل الاول في بلورة الموقف الفني الشامل للمسرحية حين تقول بصراحة كاملة « استمروا اذن . تعلقوا سويا واجعلوا من انفسكم حلقة من الحيوانات . اركعوا ، وصلوا ، وابكوا ، وتوجعوا . فانني افضل ان ابقي منفردة ولو تجهدت حتى الموت » وتوجه حديثها الى الفتاة بصورة حاسمة : « اسمعي يا فتاة ، انا وانت لم نخترع فلسفات ولا عقائد ، اننا نصاحب الفتيان . . حتى يبلغ بنا الملل الى هنا (تشير الى انفسها) وحينئذ نقول ايها الفتيان نرجوكم ان تستمروا الان وحدكم . اقتلوا انفسكم باسم الرب ، او الحق او العدالة ، او الايس كريم ، او اي شيء اخر يمكنكم ان تفكروا فيه . . اقتلوا انفسكم ثم اشرحوا هذا لنا ، سنكون هنا في انتظاركم ، وسننصت مرة اخرى لشرحكم الاحق الذي يستدر الرثاء . . كيف كنتم مخطئين وانتم على صواب ، وكيف تكونون على صواب وانتم مخطئون » .

هذه الادانة الساخرة بكل نضال ثوري من اجل الحقيقة الاجتماعية او الدينية ، تمنحنا التفسير الوحيد لموقف الملكة بعدئذ من احلام الانبياء ورؤاهم النبيلة اذ هي ترى ان هذه الاحلام عاقت البشرية عن التحدي الحقيقي الذي يوجد في كل منا « واذا كنا عدما يحتويونا عدم ، ونرغب في ان نكون شيئا

١٩٧ الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود

يحتويينا شيء. فمدعونا نكتشف كيف يمكننا ان نتم هذا التحول دون خوف ، دون اكاذيب ، دون ضعة ، دون تحقير لانفسنا وللآخرين » . اي ان الصدق الكامل مع النفس ومع الآخرين يقودنا الى الانتحار الجماعي فلا مبرر هناك لوجودنا الا اذا اردنا ان نعيش كأقنعة للخير والفضيلة ونحن مجموعة من الوحوش الضارية . ومن هنا لا حياة — حتى ولو كانت اشتراكية « او جماعة في حلقة تشعير بالدفع على حد تعبير سارويان » — مع الصدق ، وليست محاولة التجمع التي يتطلع اليها الملك « تصرف حب » وانما هي « تصرف خوف » من الآخرين ومن انفسنا على حد سواء . وهكذا تتجاوز رؤيا سارويان العميقة جحيم سارتر القديم (الآخرون) الى جحيم آخر هو الذات .

فماذا كان الفصل الثاني والآخر تبدت لنا رؤيا سارويان وهي تزداد تماسكا — من الناحية المنهجية — فالمحاولة الثانية بعد الاشتراكية هي الاختيار الحر المسؤول عند الوجودية . لقد انضم الى سكان الكهف الاصليين مجموعة من لاعبي السرك : دب ضخيم ورجل وسيدة وطفل وليد . خرج الدوق ليشترى لبنا للطفل بما لدى الملك من نفود الشحاذة ، ولكن النقود لم تكف لشراء زجاجة واحدة ، فلم يكن ثمة بدمن سرقة بضع زجاجات في صندوق صغير . وهكذا اقبل صاحب اللبن والصبي الآخرس الذي يغفل عنده . وهنا تقع الفتاة في حيرة بالغة حين يدخل الصبي لبحث عن الزجاجات وما ان يجدها ويكتشف الوليد الجائع حتى يعيدها الى مكانها . لقد احبته الفتاة ، كما سبق لها ان احبت الدوق ، فماذا يكون الامر : « كيف اختار ؟ هل الامر سهل الى هذا الحد ؟ اني احبه . انني خجلة لهذا ، ولكني احبه فكيف لسي ان اختار ؟ ماذا علي ان افعل بشأن هذا الموضوع ؟ من الذي اختاره ليكون ابن بائع اللبن ؟ ومن الذي اختار الدوق ليخرج ويسرق اللبن ؟ ومن الذي اختار الصبي الصامت لينبئه الى هنا ! من الذي اختاره ليدخل ويرى ويفهم ؟ انا لم افعل » .

هكذا يضع سارويان الانسان امام مصيره كشيئين منفصلين . تماما كما راهن الملك على فردة حذائه حين خرج للشحاذة وشاهد مجموعة من العمال تجد في هدم منزل مجاور للمسرح — الكهف ، فاراد ان يضحكهم ولكنهم كانوا بحاجة الى « البكاء » فراهن على حذائه ان يبكيهم ، وخسر فردة الحذاء . هنا يغمز الفنان كل ما يحيط به باللمنة : « فقدت حذاءك ؟ كيف يحدث للرجل ان يفقد حذاءه ؟ فقد يفقد رأسه وربما قلبه او عقله . . ولكن كيف يستطيع ان يفقد حذاءه » ، ومرة اخرى يغمز الصراع العالمي بين المعسكرين حين يقول

والد الطفل : « انهم يحبون هذا الصراع سواء كان حقيقيا او غير حقيقي . وهذه المصارعة تجلب النقود في الشوارع والاعياد والكرنفالات ، وربما في السيرك في النهاية . ان مشكلتي هي ضالة جسمي ، ولست من الضخامة بحيث ائذاسب مع دب ، اما الدوق فهو رجل ضخيم يكاد يقارب الدب في ضخامته ، وستجلب لنا مصارعتها سويا ثروة . اما لو صارعته انا، فسنكون اضحوكة (بسرعة) هيا يا جوركي (يقصد الدب) . . » ثم تشتبك الاحداث والشخصيات والمواقف ، فيصبح الزواج من امرأة ما « حدث وقع » فأصبح اناونا ، وتاريخا . كما يصبح الكهف كأي قصر مجرد مكان « لا ينتمي » اليه احد . ويصل رئيس العمال الذين كسبوا فردة حذاء الملك ويعترف انه بكى في داخله ولم يضحك الا تظاهرا ، لهذا يعيد فردة الحذاء ، ولكن ليعلمهم في نفس الوقت ان دور الهدم الان قد وصل الى المسرح او الكهف ولا بد من هدمه سواء اليوم او بعد ثلاثة ايام . عندئذ يتحدد يوم الاثنين موعدا لهدم الكهف ، ويدير سارويان هذا الحوار المركز :

الملك : حسن ، يا مليكتي

الملكة : اجل يا مليكي

الملك : يوم الاثنين

الملكة : اجل ، يوم الاثنين ، اول ايام الاسبوع

الملك : وآخر ايام « العالم »

الملكة : اوه . اصمت

الملك : اتعلمين ان هذا هو اسم المسرح في الواقع . لقد اكتشفت هذا بالامس فقط على لوحته الامامية . . .

ويختتم الكاتب العظيم مسرحيته الرائعة بقول الملك في لحن جنائزي مؤثر : « وداعا اذن . . وداعا ايها الرحم . ايها الكهف . ايها المخبأ .

ايها الكنيسة . وداعا ايها العالم ، وداعا ايها المسرح . وداعا » .

ويسدل ستار الختام ، لنضع ايدينا على هذا اللقاء بين توفيق الحكيم ووليم سارويان . انه لقاء التناقض لا التشابه او التقارب . لماذا كان الكهف عند الحكيم هو الماضي فحسب ، فالكهف عند سارويان هو الماضي والحاضر والمستقبل . واذا كان الماضي عند الحكيم هو زمن محدود ومكان محدود فان الزمن عند سارويان هو العدم المطلق ، والمكان هو الفراغ المطلق . فالنسبية هي عماد رؤيا الكاتب المصري ، والاطلاق والتعميم هما عماد رؤيا الكاتب الغربي . الحضارة الغربية عند سارويان هي العالم ، وما دامت

الفصل التاسع : الموت والبحث في نظرية الخلود ١٩٩

آيلة للسقوط ، فالعالم كله سينهار « علي وعلى اعدائي » ومن ثم لا مكان لاية حلول انسانية او اشتراكية او اختيارية وجودية . ان تماسكه المنهجي الصارم يؤدي : به الى نهاية الشوط ، فرؤياه الفنية ليست يائسة ، ولكنها عديمة كاملة . وهي رؤية غنية صادقة مع الجانب المظلم من حضارة الغرب ، ولكنها رؤيا وحيدة الجانب لا ترى الجوانب البناء المشرقة من هذه الحضارة . اما توفيق الحكيم فيستمد اصالة رؤياه من طبيعة المرحلة الحضارية التي نجتازها ، فاذا كانت الحضارة الغربية موتا فقط عند الفنان الغربي ، فان حضارتنا موت وبعث ، وتلك هي نواة نظرية الخلود عند الحكيم التي رافقت انتاجه من « اهل الكهف » الى « ايزيس » الى « يا طالع الشجرة » . وهذا هو الفرق الجوهرى بينه وبين سارويان . فقد خرج سكان الكهف حقا ، ولكن الى الهاوية . اما اهل الكهف فقد عادوا الى الموت ثانية ، ولكن ليفسحوا لغيرهم بناء الحضارة واعداد المستقبل . وهو ليس فرقا غنيا فحسب ، بل هو فرق فكري في الاساس ، بل هو فرق حضاري شامل اتاح للحكيم فرصة الرؤيا التقدمية النافذة .



« قوة الشعب مثل قوة الشمس لا اثر لها اذا تفرقت اشعتها وتشتتت ، ولكنها تعمل عملها اذا تجمعت وتكتلت ونظمت » . لا معنى لهذه الكلمات التي جاءت في تذييل توفيق الحكيم لمسرحيته « ايزيس » — التي صدرت بعد اهل الكهف بها يزيد على العشرين عاما بعامين ١٩٥٥ — الا اذا كانت رؤياه التقدمية من اليقظة وقوة الاستمرار للدرجة التي لم يفقد معها اتجاهه الثوري في المسرح .

وانقد قولت « ايزيس » عند صدورهما في كتاب ، وعند ظهورها على خشبة المسرح عام ١٩٥٦ بعاصفة من التعليقات المتباينة تباينا شديدا . . . فبينما يقرر علي الراعي ان موقف الفنان في هذه المسرحية يمثل شيئا جديدا في نظرية الحكيم الى المجتمع فهو يجعل الكلمة الاخيرة للشعب (١) ، ويقف الى جانب هذا الرأي محمد مندور ونبيل الالفي وغيرهما (٢) ، نرى فريقا آخر مكونا من توفيق حنا والفريد فرج وغيرهما (٣) يحاولون اثبات العكس فيؤكدون ان الحكيم لم يثق بالشعب بل هو يتهمه ببطء الفهم والحركة . والحق

١ — راجع مجلة الاذاعة — مجلد عام ١٩٥٦ .

٢ — مندور في جريدة الشعب ٥٧-٢-٣ و ٥٧-٢-١٠ و ٥٧-٢-١٧ و ١٩٥٧ . والالفي

في جريدة الجمهورية ٥٧-١-٢٧ و ٥٧-٢-٢٤ و ٥٧-٢-٣ و ١٩٥٧ .

٣ — جريدة الشعب ١٥-٦-١٩٥٦ والجمهورية ٢٨-٨-١٩٥٦ .

ان اختلاف الرأي من النقيض الى النقيض في حقل نقدي يدين معظمه بوجهة نظر مشتركة الى الادب والحياة ، لا بد ان يقف بنا الى حافة التساؤل : هل كانت « ايزيس » من الخصوبة حقاً بحيث تتيح للنقاد هذا الخلاف الواسع الخصب ؟ ام ان موقفنا مسبقاً من ادب الحكيم هو الذي يملئ على فريق من نقادنا فكرة معينة عن انتاجه بما يتلاءم او لا يتلاءم مع جوهر هذا الانتاج ؟ ام ان مناهجنا النقدية ابان تلك الفترة النضالية من تاريخ شعبنا مع الاستعمار كانت قاصرة على استخلاص الدلالات السياسية والاجتماعية بشكل متعسف هو تمزيق اللحم من العظم وسفح الدماء من الشرايين ؟

يخيل الي ان الاجابة الموضوعية على هذه التساؤلات ، سوف ترد اليينا عفواً كلما تباعدت المسافة بيننا وبين كل ما قيل واحاط بمسرحية « ايزيس » وكلما توغلنا في البناء الداخلي لها . ذلك ان خصوبة العمل الفني لا تتحقق بشرط خارجي هو اختلاف الرأي حول هذا العمل ، بقدر ما تتحقق بكشف الابعاد التي ينطوي عليها . كما ان الموقف المسبق من اعمال الحكيم ليس عيباً في ذاته ، فلا شك ان التاريخ الفني للكاتب يلقي الضوء الكاشف على اعماله الجديدة ، ولا شك ايضاً ان الناقد العلمي الدقيق هو الذي يستنير بتاريخ الفنان المنقود من خلال اعماله السابقة ، مضافاً اليها « وجهة نظر » عامة الى الادب والحياة . . . فليس « الموقف المسبق » في ذاته بشيء معيب ، وانما « الجمود » على هذا الموقف برفض كل تنمية له او تطوير يفقده وظيفته الاساسية في رؤية العمل الفني من زاوية اكثر عمقا . اما المناهج النقدية التي تحنفي بالدلالات الاجتماعية والسياسية للعمل الادبي اكثر من غيرها ، فان القصور لا يصيبها من جراء ذلك الهدف النبيل . . فالناقد المنحاز فكراً الى وجهة ما ، يستطيع البحث عن طبيعة الرؤية الفكرية للفنان المنقود دون ان يخرج عن وظيفته كنقاد اذا استطاع ان يكشف عن ابعاد هذه الرؤية في اطار العمل الادبي بمجموعة من العناصر الفنية والفكرية . اي ان القيمة « الفكرية » او « الدالة » الاجتماعية او « الهدف » السياسي ، من الممكن الحصول على اي منها — نقدياً — ضمن الاحاطة ببقية عناصر العمل الفني ، وليس بمعزل عنها . قالبناء الجمالي والنفسي للعمل يشترك مع بنائه الفكري في تفاعل دائم مستمر . ومن هنا كان التقاط الدلالة الاجتماعية عملية شاقة عسيرة ، لانها تستلزم التعمق البصير بكافة جوانب العمل الادبي ومنعطقاته وزواياه وابعاده . بهذا الشرط وحده يمكن الحصول على اية ظاهرة فكرية او غنية من العمل الادبي دون اخلاله الى دمية او جثة هامدة . . سواء

٢٠١ الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود

بالتصور الساذج الذي يدفعنا الى التقاط ما يمكن تسميته بـ « المعنى القريب » لهذا الموقف السياسي او تلك الواجهة الاجتماعية التي تصادفنا في احدى منحنيات العمل الادبي بغير ان نتتبع في صبر واثانة وامانة الضمير العلمي ، تشابك هذا الموقف او تلك الواجهة مع غيرها من عناصر العمل الادبي . فربما نصل بواسطة هذا التشابك الى ما يكون قابلا للاختفاء عن النظرة العجلى المسبقة ، هذه التي ترى لون عيني صاحبها اكثر مما تراه في العمل المطروح للنقد . فالناقد الذي لا يعنيه سوى « المعنى القريب » يقوم في واقع الامر باغتتيال العمل الادبي والتمثيل بجثته . لانه يضطر — للامساك بهذا المعنى القريب — ان يمسك بالهيكل العظمي المجرد للعمل الادبي مهما كلفه ذلك ان يمزق اللحم المكسوب به هذا الهيكل او ان يسفح الدماء الجارية في شرايينه . . وكان الاولى به ان يضع كلا من شرائح اللحم والدم والعظم تحت الميكروسكوب حتى اذا تم له اكتشاف العمل الادبي « ككل » استطاع بعدئذ ان يتناول العنصر الذي يستهويه بما يشاء له من التخصص والتفصيل .

على هذا ، نحن نبدأ رحلتنا مع « ايزيس » الحكيم ، بأن نشير الى اختياره المادة الاوابة للاسطورة المصرية القديمة من المصدر اليوناني المعروف « بلوتارك » . ربما كان هذا الاختيار هو اول ما يضع ايدينا على احد جوانب السلب في عمل الحكيم لا لان المصدر اليوناني غير موثوق فيه ، فهو فيما اعلم اقدم المصادر التي صاغت الاسطورة الفرعونية صياغة شبه متكاملة . ذلك ان النصوص الاوربية التالية لبلوتارك ، في العصور الحديثة على وجه اخص ، قد اعتهدت بمناهجها الاكاديمية على نقل اجزاء الاسطورة المبعثرة بين اوراق البردى وجدران المعابد والاهرامات ، ولم تحاول ربطها على الاطلاق ، لما بين هذه الاجزاء في كثير من الاحيان من تناقضات لا سبيل الى حلها ، او خلافيات لا دليل الى فهمها . حينئذ اكتفى المؤرخون والمصنولوجيون في اوربا وامريكا بنقل اجزاء الاسطورة المبعثرة كما هي مهما احتوت على النقائص المستحيلة التجاوز . وقد تفادوا بذلك اي عمل توفيقي او حل وسطي من شأنه ان يربط بين اجزاء الاسطورة ربطا شكليا على حساب مضمونها وجوهرها ، اي على حساب الاسطورة نفسها ، بتزييفها سواء بالتر أو بالاضافة أو التحفظ . اراد الحكيم اذن ان يستقي مادته الخام من مصدر متكامل او شبه متكامل ، ومعتز به من الاوساط العلمية ، فكان المصدر اليوناني هو مصدره الوحيد . لهذا يحسن بنا ان نقرأ بلوتارك مباشرة. حتى نتعرف على

أوجه النقص التي انعكست بلا ريب على « ايزيس » الحكيم . فلقد كتب هذا المؤرخ اليوناني نصه عن الاسطورة المصرية في شكل « رسالة » السى كليا . وهو يبدأ هذا النص في رقم ١٢ بقوله « هاك القصة ارويها لك موجزة اشد ما يكون الاجاز ، بعد ان حذفتم منها كل ما لا يفيد او ما لا لزوم له (١) » ويعلق الدكتور حسن صبحي بكري في مقدمة الترجمة العربية تعليقا هاما حين يقول ان بلوتارخوس قد « استغل حوادث أسطورة ايزيس واوزوريس لتفسير آرائه في الاخلاق والدين والفلسفة » . معنى ذلك ان ثمة شائبتين رئيسيتين — ولندع التفاصيل الان — في المصدر اليوناني : اولهما انه « ناقص » ، والاخر انه صيغ وفق مقولات بلوتارك في الاخلاق والدين والفلسفة ، اي ان النص الذي بين ايدينا هو الركيزة المؤولة عند بلوتارك تأويلا يتفق واراؤه ومعتقداته

هذا اول جوانب السلب في عمل توفيق الحكيم . فقد انعكس بلوتارك بشائبيه المذكورتين على مسرحية « ايزيس » اذ هي اعتمدت على احداث الاسطورة كما رواها بلوتارك ولم تعن قط بما لدى المراجع الاوروبية الاخرى من ثراء بالرغم من كل ما يعترئها من تفكك وعدم اتساق (٢) . ولكن توفيق الحكيم اراد من جهة اخرى ان يعوض هذا النقص في « الهيكل العظمي » للاسطورة بأن ييث فيه روحا ، وان يكسوه بما لديه من لحم ودم . . فجعل من قضية (الموت والبعث) عبودا فقريا للمسرحية ، وهو الامر الذي لم يقنعه اليه اولئك النقاد الذين اخذوا عليه ابتعاده النسبي عن الاصل المصري القديم للاسطورة ، دون ان يبرروا ذلك باعتياده على بلوتارك . ولربما كانت اسطورة « ايزيس واوزوريس » هي النبع الاول الذي استقى منه الحكيم نظرية الخلود التي اودعها روايته الرائدة « عودة الروح » جاعلا من هذه الاسطورة بالذات اطارا رمزيا للروح الخالدة في ارض مصر . ومن هنا استطاع القول دون اية محاولة اجتهادية للتخريج المتعسف ، ان محور الموت والبعث في ادب توفيق الحكيم انما شق طريقه من استلهام الفنان لمضمون هذه الاسطورة وجوهرها العميق . . قبل تطبيقها على احداث مصر المعاصرة . اي ان « ايزيس واوزوريس » كانت بمثابة الصياغة النظرية لفكرة الخلود عبر الموت والبعث التي حاول الفنان تطبيقها رمزيا في « اهل

١ — ارجو متابعة نصوص بلوتارك في الترجمة العربية للدكتور حسن صبحي بكري

— الالف كتاب — دار القلم — القاهرة .

2 - S.H. Hooke, Middle Eastern Mythology, 1963.

٢٠٣ الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود

الكهف » وواقعيا في « عودة الروح » . ثم ها هوذا بعد ربع قرن من الزمان يعيد صياغة الاسطورة نفسها مباشرة حتى يؤكد ارتباطه بالمعنى النظري السابق على ضوء تطبيقه هذا المعنى على تاريخنا الحديث . وهكذا افلتت الحكيم من ربكة بلوتارك حين اتجه في ثقة واعتداد الى القيم الروحية السامقة التي تشتمل عليها الوحدة الحضارية الممزقة في التاريخ المصري منذ ايام الفراعنة الى عصرنا الحاضر . فكما ان الحكيم اراد من « اهل الكهف » ان تكون صباغة وحدوية لتاريخنا الحضاري ، فجمع فيها بين عصورنا الرئيسية المختلفة ديناً والمتحدة جوهرًا .. اقبل في « ايزيس » يكرر نفس المحاولة العظيمة متخذاً من نظرية الخلود ، محورا فكريا يدور من حوله ثنائي الموت والبعث في حركة جدلية عميقة ، عاكسا هذا الجوهر الفلسفي على واقعنا الاجتماعي المباشر . من هنا كان لا بد من ان يستغني عن الكثير مما اورده بلوتارك وان يضيف من عنده الكثير مما لم يورده المؤرخ اليوناني .

هكذا نستقبل الفصل الاول من « ايزيس » الحكيم ، وقد خصص الفنان منظره الاول لتصوير القهر من جانب السلطة ضد جماهير الشعب ، ممثلا السلطة بشيخ البلد والشعب بمجموعة الفلاحات البائسات . كذلك تصوير هروب المفكرين والكتاب « على شاكلة توت » من المسؤولية تحت شعار (التسجيل فقط) او الفن للفن . وفي الجانب الاخر يبرز الكاتب المناضل « على شاكلة مسطاط » والخير الممثل في كل من ايزيس واوزوريس . فإذا كان المنظر الثاني شاهدا « خدعة الموت » كما يدعوها المصولوجيون في اوربا حين يذكرون خديعة طيفون او « ست » لشقيقه اوزوريس وكيف صنع له صندوقا مذهباً في حجه تماماً ، ثم القى به في النهر . اما المنظر الثالث فتسجيل لدور شيخ البلد في تضليل الشعب وتحذيرهم من ايزيس . وما ان نصادف ايزيس في المنظر الرابع عند نهاية الفصل الاول ، حتى نرافقها مع الغلام الذي شاهد الصندوق وهو يجري في النهر ، ونستمع اليه يحدثنا عن صديقه الذي - اول ان يلحق بالصندوق فمات مع التيار المندفع . حينئذ يقول الغلام :

الغلام : .. ومات من اجل هذا الشيء دون ان يعلم ما فيه .

ايزيس : .. لقد مات من اجل شيء عظيم دون ان يعلم .

وفي مكان اخر يقول الغلام :

الغلام : سوف نسير طويلا .

ايزيس : سأسير الحياة كلها (١) .

وتبدأ ايزيس رحلتها الى ببلوس عندما يشير اليها بذلك احد الملاحين العابرين في النهر . فما ان تصل في بداية الفصل الثاني قصر ملك ببلوس حتى تجيب الحراس على سؤالهم حول الرجل الذي تبحث عنه « حيثما حل يبعث الحياة ، يغير الحياة » . وتلتقي ايزيس بأوزوريس الذي علم اهل ببلوس ما افاض عليهم بالخيرات ، الا ان ايزيس وأوزوريس يطلبان الى ملك البلاد ان يسمح لهما بالرحيل من اجل « الارض » التي تناشدهما العودة « ان السوء لا يأتينا من ارضنا ولا من نيلنا » . ويحتج الملك على هذا الطلب العجيب قائلا لايزيس : « انت تريدني مني ان انتزع الممود الضخم الذي يقيم ستقفه ويدعم اركانه » . ثم يكتشف ملك ببلوس حقيقة ايزيس وأوزوريس ، ف يبدأ في معاملتهما معاملة الملوك ، غير ان اوزوريس سرعان ما يقول للملك : « ما من شيء يعدل عندي في الشرف ندائك لي ايها الصديق المصري » ، فيودعهما الملك الفينيقي في طريقهما الى مصر . وهناك نلتقي بتوت ومسطاط السذي ما يزال يحمل لافتة الفكر المناضل : « انا لا أحب الجلوس راكدا بجوار البردى — ولا اقتنع بالنفخ في مزامير القصب — احب ان اخوض الحياة وارى الناس » . ونعلم من حوار توت ومسطاط ان المصريين يتحدثون هذه الايام عن رجل عجيب يدعونه بالرجل الاخضر لانه يحول صحراءهم الى خصب . وبعد قليل يتعرف الاثنان على الرجل الاخضر الذي لم يكن سوى اوزوريس متخفيا مع زوجته ايزيس ، وعندئذ يتحول توت عن موقفه التسجيلي الخامل الى موثق الكاتب المناضل ، وينتمي الى قضية الشعب المثلة في محنة اوزوريس ويتمهد بذلك امام مسطاط وايزيس . اما مسطاط فيؤكد : « ان اخفاق اوزوريس ليحمل معنى فاجعا . انه لطمة كبرى لكل شيء طيب على هذه الارض . ان اخفاقه هو اخفاق للحق والخير والشرف . . اخفاق لي ولك . . ولكل من يدافع عن المثل العليا » . ولكن بقية الجماعة التي كان يأمل توت منها خيرا ، قد اشتراهم طيفون ، فهم الان في قصره : « يدبجون له اناشيد مجده ويذيعون عن حكمه المآثر ، وينفخون له في المزامير » ويتمتم مسطاط في مرارة لا تقارب اليأس : « نعم . في يده قوى كثيرة . . حتى القوى التي كان يجب ان تكون في صفنا . يا للخيانة ! » . حينئذ تتبلور شخصية توت الجديدة : « توت : نعم اعتمد علي ! . . اني اليوم غيري بالامس . في الماضي كنت

١ — هذا النص وجميع النصوص المتقبسة عن « ايزيس » مأخوذة من الطبعة الاولى

— ١٩٥٥ — مكتبة الاداب بالجماميز بالقاهرة .

الفصل التاسع : الموت والبحث في نظرية الخلود ٢٠٥

اكتفي بالتسجيل . اراقب وأسجل . أما الآن فموقفي قد تغير ، لأن كل شيء ، كما قلت أنت ، قد اتضح لعيوننا . بالامس لم تكن أمامنا قضية واضحة . أما الآن فنحن أمام قضية هي بالفعل قضيتنا قبل أن تكون قضية أوزوريس ، أما أن نترك طيفون ينتصر وتنتصر معه أساليبه ، وأما أن نصر أوزوريس وننصر معه خيره ومبادئه . أما أن نسلم للمغتصب كما سلم الآخرون ، وأما أن نقاوم »

لقد عثر أتباع طيفون على أوزوريس مرة أخرى ، ومزقوه اربا اربا ووضعوا كل عضو من أعضائه في كيس ، وحملوا الاكياس الى قواربهم ثم مضوا نحو الجنوب . وهنا ينتهي الفصل الثاني . وكنا قد علمنا من بدايته أن ايزيس قد حملت وولدت ابنا دعتة حوريس . وهانحن مع بداية الفصل الثالث بعد خمسة عشر عاما وقد أصبح الطفل شابا فتيا ، يستعد مع امه وتوت ومسطاط لذلك اليوم المرموق حيث ينتزع السلطة والعرش من يدي ميه الأثم فيستردهما كحق سليب . وهكذا تصبح هذه القضية هي المحور الذي يختلف حوله الثلاثة . فايزيس ترى أن العرش لن يعود الا اذا استخدمت نفس أساليب طيفون في الخديعة والمراوغة ، ومسطاط يرفض أن تكون الغاية تبريرا للواسطة ، وأما توت فيصغي اليهما يفكر ، الا انه يحسم رايه اخيرا بالانضمام الى ايزيس ، فيودعهما مسطاط : « انسي لم اناصر حوريس لانه حوريس ، بل لانه يمثل مبادئ . فاذا ضاعت هذه المبادئ فلا معنى عندي لانتصار حوريس . لن أخون القضية الحقيقية من أجل نجاح شخصي . لا . . . لن أخون . . . هذه كلمتي . . . وليس لي الا ان اذهب وأقول لكم : وداعا . . » وتبدأ ايزيس عملها فتتفق مع شيخ البلد مقابل ما يريد من فضة وذهب ثم تبدأ المناورة بتحدي حوريس لطيفون أن يبارزه . ويكاد طيفون أن يقتل ابن أخيه لولا تدخل شيخ البلد — البار — في اللحظة الأخيرة مقترحا أن تنعقد محكمة الشعب العليا . ويوافق طيفون ، فيفاجأ أولا بانضمام توت الى ايزيس ، ويفاجأ ثانيا بدخول ملك ببلوس معلنا للشعب كل ما حدث لأوزوريس ، وكان طيفون يخفيه طوال مدة حكمه ، أعلن تفاصيل المأساة التي حاكها طيفون وأنصاره ، فما كان من الشعب الا أن نادى حوريس ملكا على عرش البلاد ، وهتف « الموت للقاتل » ولكن ايزيس تحذر ابنها من تلويث يده النقية بدمه الدنس : « حسبنا الشعب وقد عرف اخيرا الحقيقة » . ويسدل ستار الختام .

سوف نلاحظ أولا ، أن مسرحية « ايزيس » كغيرها من مسرحيات الحكيم

تحمل الى جانب وجهتها الرئيسية ، بعض الزوايا الثانوية التي تتحول في مسرحياته الأخرى الى وجهات رئيسية ، والعكس بالعكس . أي أن ما نراه محورا رئيسيا في ايزيس ، قد نرى ظلالة له في مسرحية أو مسرحيات أخرى للحكيم ، والعكس صحيح أيضا . أقول ذلك وأؤكد عليه حتى لا نتورط في تلك الظلال التي تخيم على مسرحية ايزيس من أعمال الحكيم الأخرى ، كمشكلة السلطة والحرية وقضية الالتزام في الأدب ، والتناقض بين السلام والاستسلام ، وبين الغاية والوسيلة ، وبين ما دعاه الحكيم برجل العلم ورجل السياسة . أن هذه المشكلات والقضايا جميعها ليست الا ظلالة لتفكير الحكيم المتصل حول مستقبل الإنسان وحاضره . وهي ظلال تنعكس تارة كأرضية للدراما وتارة أخرى تستقيم أعمدها وتتكاثر عمتها بحيث أنها تكاد تحجب الدلول الرئيسي الكامن في هذه المسرحية أو تلك . فالحكيم يثير قضية الالتزام في الأدب على النحو الذي نشاهده في الصراع بين توت ومسطاط . ولم يحاول أن يجرّد القضية من مضمونها الاجتماعي بأن يحاصر الفكرة بين أسوارها التجريدية فيقع من ثم في التعميم والاطلاق — على المستوى الفكري — والباشرة والتقرير على المستوى الفني . وذلك بأن يصبح الصراع بين الطرفين حوارا ذهنيا يقوم على مهارة الجدول والمحاكاة المنطقية . وانما بدأ الصراع في قضية الالتزام بمسرحية ايزيس ، من الأرض الاجتماعية ومشكلاتها التي تبدت في صورة « أزمة الضمير » بين تكريس الفن للفن (النفخ في المزامير) أو تكريسه للنضال الاجتماعي (قضية أوزوريس) . والحكيم بذلك يزاوج بين المشكلة في عالمها الرمزي ، ومصدرها الأصلي — كعملية استقطاب سيكولوجي — في العالم الواقعي . فقد كانت قضية الالتزام في الأدب من أخطر القضايا التي واجهت الأدب المصري الحديث في إطار المعارك النقدية التي أثرت حينذاك (١) حيث صدرت « ايزيس » الحكيم تصور موقف كاتبها الذي لم يشترك في المعركة النقدية بصورة مباشرة . والصراع بين توت ومسطاط ينتهي بعملية تحول مزدوجة . فهي من ناحية تحول توت عن الموقف « التسجيلي » الى الموقف (النضالي) ، ومن ناحية أخرى هي تحول مسطاط عن المشاركة في اعتلاء الحق عرش السلطة عن طريق المشاركة في اعتلاء الباطل والخديعة والمراوغة عرش الوسيلة الى هذه السلطة . أن عمليتي التحول هاتين تدلاننا على إحدى سمات التوفيق والإجادة في منهج الحكيم

١ — عام ١٩٥٢ بين العقاد وطه حسين من جانب ، ومحمود العالم وعبد العظيم انيس ولويس عوض من جانب آخر .

٢٠٧ الفصل التاسع : الموت والبحث في نظرية الخلود

التعبيري. وهي الاعتماد على التناقضات الكامنة في الشخصية أو الحدث أو الموقف في إيجاد حركة داخلية في البناء المسرحي . لهذا لم ينجح مطلقا الى تغيير توت على أثر « جدل عقلي » بينه وبين مسطاط وانما على أثر « صراع اجتماعي » بلغت به قوة الجذب ان شد اليه توت في جانب النضال من أجل الحق والتقدم . فبالإضافة الى أن هذه النقطة هي إحدى الركائز المنهجية في تفكير الحكيم حيث يجعل من الحركة الاجتماعية منطلقا لكافة الصراعات والتغيرات الكامنة في أحشاء الواقع والصعيد الفكري على حد سواء ، فان هذه النقطة أيضا تعد إحدى الركائز الفنية في مسرحية أيزيس حيث لا يجعل منها معرضا أو متحفا ذهنيا للصراع بين الخير والشر . اذ بينما تقف أيزيس الى جانب توت ومسطاط وحوريس وأوزوريس موقف الجبهة الواحدة المتحدة ، فاننا نلاحظ التناقضات الدينامية بين كل شخصية وأخرى . ولهذا السبب بالذات ، جاءت المسرحية عملا حيا متحركا . غير انني اعود الى قضية الالتزام التي أثارها الحكيم في هذه المسرحية وأقول انها لم تكن قط المشكلة الرئيسية في الدراما ، وان كانت قد شاركت في المعركة الدائرة في الحقل الأدبي المصري آنذاك برأي صاحبها الذي يعتد به ، وهو الوعي الكامل بأهمية الانضواء الثوري تحت راية التقدم الاجتماعي في إطار الأدب الرفيع .

كذلك هناك قضية « السلطة » التي لاحت لنا في الأفق منذ دبر طينون المؤامرة لشقيقه أوزوريس وكيف دارت رحى الأحداث حول محاولة أيزيس استرداد العرش السليب . وتبدو هذه القضية طوال المسرحية ، وكأنها قضية رئيسية ، بينما ليست هي في واقع الأمر سوى « الهيكل » العظمي للأسطورة التي كساها الحكيم بضمون فني آخر يسهل الحصول عليه من مراقبة الأحداث الواقعة بين « موت » أوزوريس و « بعثه » مرة ثانية . فهذه الأحداث لم تكن سوى التفاعلات الدائمة بين مرحلتي الموت والبحث لصياغة نظرية الخلود في ميلاد « حوريس » الابن . ولربما كانت هذه « الوقائع » الجاهزة في الأسطورة هي التي أمدت الحكيم بأبسط الصور الفكرية وأرقاها في نفس الوقت لتقييم فكرة الخلود المصري تقييما فنيا .

الا أن هذا التقييم خافه التوفيق مرارا كما قلت ، حين كان الحكيم يستمد مادته الخام من بلوتارك . . فلقَدْ شغفل بلوتارك بالربة والملكة أيزيس ، وأغفل تماما البطولة التراجيدية الرامزة اليها شخصية أوزوريس اله الخصب المعذب (١) فبالرغم من أن خلو « أهل الكهف » — أول

٢ — راجع كتاب « المسرح المصري » — د . لويس عوض — ١٩٥٤ — مدار

أيزيس بالقاهرة

تراجيديا مصرية — من البطل التراجيدي المصري ، لم يكن عملا مبررا غنيا ، فان « ايزيس » تصرخ وتحتج بأن مأساة أوزوريس تتضمن بطولية تراجيدية «جاهزة» هي بطولية اله الخصب الذي يضرر خطيئته في اخصابه . لا شك أن الحكيم رفض من النص البلوتاركي لاهوت ايزيس واوزوريس ، فجعل منهما بشرا عاديين ، ولكنه كان يستطيع أن يعادل بطولية اله الخصب المعذب معادلة موضوعية تتناسب مع طبيعة المرحلة الحضارية التي يرمز اليها من خلال العمل الدرامي . لقد تسبب غياب اوزوريس كبطل تراجيدي عن مسرحية ايزيس في كافة المسالب التي أخذها بعض النقاد — كلويس عوض — (١) على توفيق الحكيم . . كان يقال على سبيل المثال أنه لم يفهم معنى حجاب ايزيس أو حادثة العقرب الذي لدغ حوريس . أو كيف أنه احتال على وصول جثمان اوزوريس الى ملك ببلوس فقال أنه بيع كالرقيق من بعض الملاحين ، وكيف أنه أغفل حكاية الشجرة التي ضمت الصندوق بين أحضان جذعها الضخم .

ان توفيق الحكيم لم يترجم بلوتارك حرقا ، فقد رفض منه الكثير ، وأضاف اليه الكثير . بل ان الحيلة النهائية لمسرحية الحكيم تؤدي بنا الى نقیض ما أراده المؤرخ اليوناني ، حين جعل من المسرحية تجسيما دراميا للصراع بين الخير والشر . هكذا نفسر لماذا لم ينصرف الحكيم الى تفاصيل الاسطورة فاستعاض مثلا بقول ملك ببلوس لايزيس : « أنت تريدين مني أن أنتزع العمود الضخم الذي يقيم سقفه ويدعم أركانه » عن تصوير حكاية الشجرة التي ضمت صندوق أوزوريس . كما أنه حاول أن يصوغ حوريس في قالب قريب من شخصية هاملت فلا تصبح القضية مجرد الحصول على العرش — كما هو الحال في مسرحية « أوزوريس » لعلي أحمد باكثير (٢) — وانما تصبح تجسيدا واعيا عميقا لحيرة الانسان المعاصر وعذابه بين الرفض والقبول (الذي انعكس بدوره في صورة أخرى بين توت ومسطاط) من أجل المثل العليا والقيم الانسانية التي ناضل من أجلها أوزوريس . ولهذا السبب أميل الى القول بأن توفيق الحكيم لم يقصد قط الى استلزام مأساة أوزوريس كمأساة ، بل كمسجب يعلق عليه ثياب افكاره الراهنة الخاصة بالمجتمع المعاصر له . ومن هنا انصب اهتمامه أساسا على شخصية « ايزيس » التي كافحت وناضلت من أجل الحق ، وان تم لها النصر بوسائل غير مشروعة في

١ — المساء ١٦-١-١٩٥٧ و ٣٠-١-١٩٥٧ .

٢ — يناير ١٩٥٩ — الطبعة الاولى — الشركة العربية للطباعة بالقاهرة .

٢٠٩ الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود

عرف أوزوريس ومسطاط ، وان تم ذلك فنيا بطريقة مفتعلة هي وصول ملك ببلوس فجأة الى محكمة الشعب المصري « حسب خطة موضوعة من قبل » ليعيد الحق الى نصابه .

كان غياب البطل التراجيدي المصري من هذه المسرحية اعلانا حاسما بغيابه من أعمال الحكيم جميعها ، لان الفرصة المهيأة في جسم الاسطورة قد ماتت نهائيا باستخلاصه العمود الفقري لمضمونها الكامن في نظرية الخلود كصياغة نظرية للجدل الحي العميق بين الموت والبعث في حياة مصر ، واغفاله التام للعمود الفقري لشكلها الكامن في البطل التراجيدي . وبالرغم من ان علي احمد باكثير في مسرحيته قد اعتمد على النصوص المصرية القديمة المبعثرة (١) وليس على النص اليوناني ، فانه لم يوفق أيضا في تصور البطولة التراجيدية لأوزوريس . . . اذ نراه يتفق مع الحكيم في موقف ايزيس من معركة السلطة « شر لا بد ومن ورائه الخير » (ص ٩٧) . واذا كان باكثير قد وصف الشعب على لسان ايزيس بالاخلاص والوفاء (ص ١٠٦) فان الحكيم أثر أن يجعله مضللا من جانب الخونة . ولقد أضاف باكثير باقتراجه من الجو المصري القديم للأسطورة فكرة « أنصار أوزوريس » المتجمعين في شمال الدلتا . وان كان باكثير لم يعنه كثيرا التركيز على اتهام طيفون أو «ست» لايزيس بالزنا مع حوريس ، فان الحكيم جعل من هذا الموقف مشهدا دراميا كاملا . غير أن أوجه التقارب والخلاف هذه بين باكثير والحكيم لا تفسر لنا التقاءهما في غياب البطولة التراجيدية عن مسرحية كل منهما في حدود أي تعريف لهذه البطولة من اليونان الى العصر الحديث . فانه من الغريب حقا أن يتناقض الحكيم مع زميله باكثير في المحور الاساسي لكل من المسرحيتين ، ثم يتفان في اغتيال بطل المأساة ، أو في عدم انبثاته في أرض المسرحية المصرية . فقد بلغ التناقض بين الكاتبين مداه حين اقتصر الصراع في مسرحية باكثير على الصفات المجردة : الخير مع الشر ، والحكمة مع القوة . وهو يلتقي بذلك المفهوم الميتافيزيقي للصراع الانساني مع مضمون رسالة بلوتارك حول ايزيس بالرغم من أنه لم يستوح هذه الرسالة في صياغة مسرحيته . وهكذا ينقذ حوريس عمه الخائن من القتل وهو يلخص فكرة باكثير وبلوتارك الميتافيزيقية قائلا « . . ويحكم ليس خلاصكم في قتله وقتل أمثاله ، وانما خلاصكم في نفوسكم وأيديكم . . ان قتله لن يفيدكم شيئا ولن ينقذكم من شر ما هو كائن في ضمير الغيب » (ص

١ — راجع النص العربي المترجم بقلم كمال الدين الحناوي — اساطير فرعونية — الكتاب

الماسي — الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة .

(١٣٣) . وعلى ضوء هذا المفهوم الميتافيزيقي تصور باكثر دور ايزيس في المسرحية وكأنها المخلص القادم الى ببلوس لشفاء المرضى .

أما توفيق الحكيم ، فبالرغم من أنه على النقيض من باكثر ، في اعتماده شبه الكامل على النص اليوناني لبلوتارك — في صياغة الاحداث — الا انه كان على النقيض من باكثر وبلوتارك معا في صياغة الفكر والمجتمع . فهو لم يصف الشعب بالوفاء حقا ، بل أثر وصفه بالتضليل ، الا أن الصراع الطويل المر خلال المسرحية كان صراعا اجتماعيا في جوهره : الشعب ضد أعداء الشعب . وما بقي فكله وسائل تخضع لاصول التكتيك المؤقت ، على ضوء الاستراتيجية البعيدة المدى . ومن هنا يرتبط معنى الموت والبعث في « ايزيس » بنظرية الخلود عند توفيق الحكيم ، التي استخدمها فيما مضى ومصر تعاني ويلات المخاض والولادة حين كتب « عودة الروح » و « أهل الكهف » . .

وعاد مرة أخرى يجسد بها آلام مصر الثورة التي كابدها الشعب المصري منذ بداية الخمسينات ، وهو يناضل الغزو الخارجي ممثلا في الاستعمار ، ويكافح الاستبداد الداخلي ممثلا في الرجعية . هذا الفنان العميق الايمان بخلود مصر وأرضها وروحها وشعبها ، يعود فيؤكد لنا في أزمة الازمات الا نخاف الموت لانه ليس الا جسرا الى البعث والحياة الدائمة التجدد .

ومعنى ذلك ان محور الموت والبعث او نظرية الخلود في أدب توفيق الحكيم هو المحور السائد على مراحل أزمة الروح المصرية مع الواقع الخارجي حيناً ، وواقعها الداخلي أحيانا . ومعنى ذلك أيضا أن هذا المحور ليس الا واحدا من الخيوط العديدة التي تتشابك فيما بينها لتكون وجهة النظر الشاملة لهذا الفنان التقدمي والمفكر الثوري . أما السبب في بقاء هذا الخيط الاول — الموت والبعث — محورا فنيا وفكريا حتى أحدث مراحل تطور توفيق الحكيم فان هذا ما تجيب عنه المسرحية التي شغلت بال النقاد والقراء والمشاهدين أمدا طويلا : « يا طالع الشجرة » .

« ان الجمال القديم قد استوى على عرشه ، وما علينا الا ان نعبده . أما الانتاج على غرار غلغو وتكرار لن يضيف جديدا ، ولا ينفع الا الطلاب في تمريناتهم ، وحذاق المقلدين المرتزقين من حرفة محاكاة الاقدمين . والاف منهم يظهرون في كل جيل وفي كل فن ، ويعيشون على براعتهم واجادتهم في النقل الامين للجمال الخالد . ولكن الابتكار يجب أن يستمر . وهو لن يسمى ابتكارا الا اذا شق طريقا آخر غير مألوف ولا معروف ، حتى وان كان غير مستساغ . . ولا بد من الخيار بين امرين : اما ان نجلس بجوار الجمال الخالد نردده

٢١١ الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود

ونكره . واما أن ننهض لثرتاد قيما جديدة لا تستسيغها أذواقنا القديمة . . . وفي رأيي أنه لا داعي الى الاختيار هنا . يكفي أن نقبل الامرين معا : نعيش مع الجمال الخالد التقليدي ونستمتع به ، وننهض مع ذلك أحيانا لثرتاد الجديد ونفتح صدورنا صابرين على متاعب غرابته » .

باستثناء هذه الاسطر التي جاءت قبيل نهاية مقدمة « يا طالع الشجرة » . . تكاد تصبح بقية المقدمة كلمات مضللة . ذلك أن مجرد الحديث عن المسرح الجديد في أوروبا المعاصرة في صدر الحديث عن « يا طالع الشجرة » من شأنه أن يورط القارئ في لبس شديد اذا ما انتهى من قراءة هذه المسرحية . فهي تتضمن بلا شك اضافات عديدة الى التكنيك المسرحي المصري ، غير أن هذه الاضافات لا تلقي بها دفعة واحدة بين احضان بيكيت ويونسكو وروبير بنجيه . ان هذه الاضافات التي لا تعدو أن تكون الغاء لفواصل الزمان والمكان لا علاقة لها باضافات مسرح العبث أو اللامعقول . اضافات الحكيم ترتبط عضويا بهذا الذي يريد أن يقوله من خلال عمله الادبي . وما يريد أن يقوله في « يا طالع الشجرة » ليس جديدا على الاطلاق . انه تطور طبيعي لمحور الموت والبعث في نظرية الخلود التي شغلته بها الروح المصرية منذ بواكير انتاجه . وبالتالي ، فان الاضافات التكنيكية التي نلمس آثارها على « يا طالع الشجرة » ليست الا انعكاسا لهذا التطور الفكري وتفاعلا معه . ومن هنا كانت تلك الاضافات صدى مركزا لفكرة الموت والبعث في مرحلة جديدة لا علاقة لها بالبعث ولا باللامعقول . وهي مرحلة سبق لتوفيق الحكيم أن أشار إليها في مسرحية « ايزيس » حين جعل من اوزوريس في ببلوس رسولا للحضارة المصرية بوجهيها المادي والمعنوي . على النقيض من باكثير ومفهومه الميتافيزيقي الذي أملى عليه ان يجعل من ايزيس (متجاهلا اوزوريس بالرغم من اختياره له عمادا للمسرحية) مجرد ساحرة تشفي المرضى . ان هذه الاشارة من الحكيم الى ان مصر « أصل الحضارة » بمثابة الرمز الشامل الى خلود الروح المصرية خارج الزمان والمكان . فهي ليست قاصرة على ارض مصر القديمة او الحديثة وانما هي تتجاوز عقارب الساعة وأسوار علم الجغرافيا الى آفاق بعيدة لا تحد . لقد اراد الحكيم بوعي كامل في « يا طالع الشجرة » الا يستخدم اطارا زمنيا خاصا كما صنع بعصر الشهداء في « اهل الكهف » او اطارا مكانيا خاصا كما صنع بمصر الفرعونية في « ايزيس » . . لقد اراد ان ينبثق من اعماق ابعاد الروح المصرية التي يعبر عنها الفولكلور بكلمات تبدو كما لو كانت بلا معنى ، ثم ينطلق الى ارحب الاماد الانسانية التي يعبر عنها العقل البشري بكلمات تبدو هي الاخرى كما

لو كانت بلا معنى . وعندئذ يتبدى الهيكل العام في « يا طالع الشجرة » وكأنه الجسر الممتد من المنبع الى المصب ، او من الارض والجنور الفائرة في تلافيف تربتها الى السماء والفروع العابرة في اجواز الفضاء . فبالرغم من المصدر المحلي العميق لـ « يا طالع الشجرة » فان هذا المصدر يقوم بدور (رسول الحضارة) الى العالم الانساني اجمع ، ليؤكد الحكيم مرة اخرى فكرته القائلة بأن مصر أصل الحضارة : في المستوى الفكري يقودنا هذا الرأي الى نظرية الخلود ، وفي المستوى الفني يقودنا الى تداخل الأزمنة والامكنة وغياب الفواصل بينها .

من هنا نكاد نتفق مع لويس عوض في قوله ان ثمة خطأ واصحا صريحا قد يتمرجح احيانا ويمر بمحطات فرعية ولكنه على كل حال خط واضح وصريح يقوم على استخراج اساس فكري من الفن الشعبي . ولكننا نعود فنختلف معه في تلخيصه لحدود « يا طالع الشجرة » بأنه الصراع الحائر في نفس الانسان بين الفكر والمادة وبين الله والطبيعة وبين الاخصاب بالعقل والاخصاب بالجسد بل وفيها شيء كثير من تلك المصراعات الابدية بين عقل الانسان وروحه . ثم ينتقل الى القول بأن الحكيم يريد ان يقول ان الانسان متهم في جريمة لم يرتكبها بعد وهو قتل فكره لمادته وقتل روحه لجسده . والمسرحية اذن هي قصة الانسان : مأساته بين العقل والروح وبين العلم والدين (١) .

نختلف مع لويس عوض في هذا « التفسير » لا لانه غير صحيح ، بل لان عملية التفسير النظري لمثل هذه المسرحية لا تصل بنا الى تقييم متكامل لجوهرها . فهي لا تركز على دعامة فنية من الاساطير القديمة كما هو الحال في « اهل الكهف » و « ايزيس » ، ومع هذا فان بناءها لا يختلف عن البناء الاسطوري في شيء : انها ليست مسرحية رمزية او تعبيرية او تجريدية او عينية ، الى بقية مسميات تلك القائمة المعروفة في اصول النقد المسرحي الاوربي . وهي قد تتمسك باطراف الرمز من هنا او هناك ، وقد تحاكي اعمال التعبيريين من احدى الزوايا ، ويمكن ان يقال انها تناقش قضية مجردة او انها قريبة من مسرح العبث في اشياء واشياء . الا انه يتبقى بعد ذلك كله امر هام هو ان بناءها ككل لا يخضع لاية تسمية من هذه التسميات ككل بل هي تتخذ لنفسها مساراً خاصاً هو المسار الاسطوري . وكأنها اراد الحكيم ان يستبدل الاسطورة القديمة كدعامة فنية يقيم على اساسها البناء الفكري ، باسطورة حديثة تتجاوز دور الوسيلة او الاداة الفنية الى ان

(١) راجع (مقالات في النقد والادب) - د. لويس عوض . مكتبة الانجلو بالقاهرة ١٩٦٤ .

٢١٢ الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود

كون هي بعينها البناء والاساس لا مجرد دعامة او مشجب يعلق عليه الفنان فكساره .

واذا عدنا الى ما سبق ان اشرت اليه منذ قليل ، وهو ان الحكيم فسي « يا طالع الشجرة » انطلق من أغوار الروح المصرية الخالصة الى ارحب الاماد الانسانية ، وان بناء المسرحية هو الجسر الممتد من المنبع الى المصب لاستطعنا ان نستكمل هذا التصور الان على ضوء ما وصلنا اليه من ان الحكيم في « يا طالع الشجرة » استهدف خلق اسطورة حديثة . وقد ارادها على ذلك النمط من اساطير الموت والبعث التي عرفها الهنود في « الطفيل كرشنا » والبابليون في « تموز » والمصريون القدماء في « اوزوريس » والاغريق في « ديونيزوس » كما عرفت المسيحية في ثالوثها المقدس . وجميعها تؤكد على حقيقة جوهرية واحدة هي ان الفداء طريق محتم في وجه الانسان من أجل الخلود . هكذا تظل « العنقاء » تجمع اطيب النباتات طول العام لقبني عشها ، ولا تلبث ان تحترق هي والعش معا بين احضان اشعة الشمس الذهبية ، وما ان تتحول الى رماد حتى تعود دورتها من جديد مع الربيع ، فينبثق عن الرماد طائر جديد يجمع اطيب النباتات طول العام ثم يحترق بلهب الشمس . . . وهكذا . لم يشأ الحكيم ان يستلهم الرمز الفينيقي او البابلي او اليوناني ، بل ان استخدمه السابق للرمز المصري القديم في مسرحية « ايزيس » كان مقصورا على « استخدام الرمز » كمشجب علق عليه بعض افكاره بشأن القضايا المعاصرة . أما في « يا طالع الشجرة » فقد استطاع ان يخلق اسطورة حديثة تضم في خطها العام الى اساطير الفداء والبعث والخلود ، وتتمثل على وجه خاص ما تقول به المسيحية حول الصعود الالهي . ولكنها من زاوية رئيسية تستلهم أحداث العالم المعاصر اطارا للمضمون المحلي الدائم التجدد والخصوبة . ولهذا السبب بدأت المسرحية من الفولكلور المصري « يا طالع الشجرة » . هات لي معاك بقرة . . تحلب وتستقني . . بالمعلقة الصيفي » وانتهت بخاتمة الصعود المسيحي . وبين البداية والنهاية كان الانسان في كل مكان ، والعقل البشري اينما وجد ، في صراع لا يكل ولا يهدأ من أجل ان تتبلور لنا في اخر المطاف هذه القضية المحددة ، فكرة الجذور والاستمرار معا .

من هنا تبدأ « يا طالع الشجرة » (١) بحادث اختفاء زوجة . وما ان يبدأ المحقق في التحقيق حتى يرى الزوج والزوجة معا يتبادلان الحديث : هو

(١) تعتمد الدراسة على الطبعة الاولى - ١٩٦٢ - مكتبة الاداب - الجبابيز بالقاهرة.

ثورة المعنزل

يؤكد ان الثمار لكي تنمو نموا عظيما لابد من تسميد الشجرة بالسماد الجيد، وهي تجيب اجابة تبدو وكأنها كانت بعيدة عن الموضوع فتذكر ابنتها التي لم تولد بقولها انها هي التي اسقطتها « كانت اول ثمرة .. وانا التي اسقطتها بيدي » وهي تراها دائما — كما يرى زوجها السحلية المرابطة عند شجرته بالحديقة — جميلة يكسو جسدها الصغير الاخضر الدائم . يستخدم الحكيم في ذلك المقطع الاول من المسرحية احدى الوسائل الفنية المعروفة بالفلاش باك في مزيج واحد مع احدى الوسائل الادبية المعروفة بالتداعي الذهني . بواسطة الفلاش باك يستوقف المحقق عند احدى النقاط ليدرك بعينه درجة التفاهم او اللاتفاهم الذي يعيش فيه الزوجان قبيل وقوع حادث الاختفاء . وبواسطة التداعي الذهني ندرك نحن أن اختلاف الموضوع الذي يتحدث عنه الزوج عن الموضوع الذي نتحدث عنه الزوجة لا يعني انها مختلفان من حيث الجوهر ، فتكاد الكلمات ان تكون واحدة بشأن السحلية الخضراء او البنت التي لم تولد ! وعندما تتطابق نفس الكلمات على شيئين مختلفين من حيث المظهر ، علينا ان ندقق فيما اذا كانا على اختلاف حقيقي . فربما كانت البنت هي السحلية ، والفنان يستخدمهما كوجهين لعملة واحدة ، ولربما كانت الزوجة والزوج شخصية واحدة ، بنفس المنهج التعبيري . لو اننا تصورنا المسرحية كأسطورة حديثة ، لكان في استطاعتنا ان نصل الى تلك النتيجة ، وهي أن الحكيم يخلق ما يمكن تسميته بالشخصية المزدوجة . ولكن في استطاعتنا ان ننجو من عملية « التفسير » التي تتطلب معنى لكل رمز ، ورمزا لكل جزئية من جزئيات العمل الفني سواء كانت شخصية او حدثا او موقفا . لقد كان الامتزاج الذي أحدثه الفنان بين الفلاش باك والتداعي الذهني بمثابة الاداة الفنية الجديدة فقد اصبحا معا صورة كيفية جديدة لاحدى وسائل التعبير الاسطوري. التعبير الذي يعتمد اساسا على الانطلاقة العفوية غير المبررة ذهنيا ، كما يعتمد من زاوية أخرى على الماضي في لحظة الحضور، او ما ندعوه بلغة علم النفس بالتداخل الزمني في المخيلة كالحلم . وبالرغم من انها تبدو للوهلة الاولى وكأنها اداة غنية يستوجبها السياق المجرد ، الا انها في نفس الوقت اداة فكرية توميء الى وحدة التاريخ الزمني : الماضي والحاضر والمستقبل (الذي تمثله نبوءات الدرويش في المسرحية) كتعميق لفكرة الجذور والاستمرار .

ثمة علاقة في القسم الاول من المسرحية بين اختفاء الزوجة ، واختفاء السحلية في وقت واحد ، تقريبا . ولنتتبع اولا موقف الزوج من اختفاء الاولى حين يقول انه لا يشك في ان تحويل جسدها كله الى سماد شيء يسرها ،

٢١٥ الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود

لانه يغذي هذه الشجرة فتنجح برتقالاتا عظيم النمو « وهي التي تهتم اهتماما بالغا بالنمو العظيم »

ويدور هذا الحوار الهام بين الزوج والمحقق الذي اصر على خلع الشجرة من جذورها حتى يتأكد من ان الزوج لم يرتكب جريمة قتل ولم يخف جثة زوجته تحت الشجرة :

الزوج : اريد ان تتلف شجرتي؟! .. هل تعرف ماذا تعني هذه الشجرة بالنسبة الي ؟

المحقق : اعرف

الزوج : بل بالنسبة الى حياتي كلها؟!!

المحقق : اعرف .. ولكن المسألة تتعلق بجثة وجريمة قتل !

الزوج : هي جثتي .. جثتي انا .. والفأس التي تصيب جذع الشجرة ستصيب رقبتي .. اتفهم ذلك ؟ اتفهم؟!!

المحقق : (بعنف) الفأس .. أين الفأس؟!!

الزوج : (يحاول ان يجلسه) انك تقتلني .. انك ستقتلني .. انك ترتكب جريمة قتل !

هذا الحوار الهام حول الشجرة ، والشجرة نفسها ، يكاد يكون همزة الوصل الفنية بين اختفاء الزوجة واختفاء السحلية . وعندما يسمي المحقق ذلك الحديث الذي تم — في الفلاش باك وبواسطة التداعي الذهني — بين الزوج والزوجة بأنه من قبيل سوء التفاهم يدلل على امكانية وقوع جريمة القتل ، يسخر منه الزوج لانه يقف عند قشور المسميات دون جوهر المعاني . لهذا يعود الزوج والمحقق معا الى تلك الملاحظة التي يمكن التقاطها بسهولة عند اختفاء الزوجة والسحلية في وقت واحد . فاذا سأل المحقق عن سر اختفاء الزوجة — وهو الامر الذي يعنيه — سأل الزوج بدوره عن سر اختفاء السحلية ، وهو ايضا ، الامر الذي يعنيه . ويعلم الزوجة في النهاية : « انك لن تفهمني .. انك تفهم فقط ما تراه مفهوما لك .. ومهمتك ان تلقي اسئلة محددة المعنى .. وتريد ان تتلقى عنها اجوبة محددة المعنى » .

ونتابع مع المحقق ذلك الحوار الذي يدور بين الدرويش والزوجة « مفتش القطار » في القطار ، وكيف ان احداثا هامة ستقع في المستقبل القريب سواء اراد الزوج او لم يرد ، سواء صدق المحقق او لم يصدق .

وجوهر الاحداث مجتمعة هو ان شجرة الزوج سوف تطرح البرتقال في الشتاء ، والمشمش في الربيع والتين في الصيف ، والرمان في الخريف . . هذا اذا سجدت بسجاد معين ولا بد من تسميدها بهذا السجاد . والقطار يومئ به الحكيم في صراحة تقريرية السى الزمن ، كما يومئ بشجرة الاعاجيب هذه الى كشوف العقل الانساني وابداعاته من الاختراعات والمبتكرات . فما ان يبدأ المحقق بالحفر حول الشجرة لخلعها حتى تظهر الزوجة بعد اختفاء طال ثلاثة ايام . وتهلح الزوجة على مصير الشجرة ، ولكن المحقق يطمئننها بأن « جذورها سليمة » وتتمتم الزوجة « ارجو ذلك . . انها حياته » ويدور الحديث بين المحقق والزوجة حول ما كان بينها وبين زوجها مما شاهد هو طرفا منه فيما دار بينهما من حوار حول الشجرة والبنت . . حينئذ تؤكد الزوجة ان زوجها هو الذي حدثها عن البنت ، وانها هي التي حدثته عن الشجرة . ولا يتبقى لدينا بعدئذ اي شك في أن الزوج والزوجة شخصية غنية واحدة ، ولكن المؤلف نسجها بادوات النول الاسطوري فجاءت عملة ذات وجهين يتكاملان في رنين واحد يثبت فساد العملة او جودتها . هكذا ايضاً تلتقي الشجرة مع الابنة مع السحلية في ذلك الثوب الاخضر الذي يكسو الثلاثة من ناحية ، وفي ذلك الازدواج الذي اشارت اليه الزوجة حين اكدت انها لم تتحدث مع زوجها الا عن الشجرة ، وهو لم يتحدث معها الا عن البنت . . على الرغم من ان « المشهد » ، اي المظهر الخارجي الذي رايناه بعيوننا ، كان على النقيض من ذلك . وهذا يعني ان البنت والشجرة شيء واحد . اما السحلية فلها شأن اخر ، اذ ان الزوج ما ان يعد العدة لقتل زوجته بعد ان عادت وتحولت السى « جدار صمت » فلم ترد عليه اين كانت طوال الايام الثلاثة الماضية ، حتى يفاجأ بظاهرتين : الاولى هي اختفاء جثة زوجته من مكانها (وقد كانت الجثة موضوعة على اهبة الاستعداد لتسميد الشجرة حتى تثمر ثمارها العجيبة) والظاهرة الاخرى هي ظهور السحلية « الشيخة خضرة » بعد طول اختفاء ، ولكن ميتة وملقاة في الحفرة !! اي انه في الوقت الذي كان يتعين عليه تحويل زوجته الى سجاد لشجرة الاعاجيب ، قامت السحلية بهذا الدور ، بينما ارتفعت الزوجة عن الانظار . وكان روحها هي التي سعدت ، اما جثتها التي لا تختلف من حيث الجوهر من جثة السحلية ، فقد تمثلت في الشيخة خضرة التي تطوعت من تلقاء ذاتها بالموت والارتقاء في الحفرة . ومعنى ذلك بغير تعسف ، ان الشجرة والزوجة وابنتها والزوج وسحليته ، يقومون جميعاً ببناء هذه الاسطورة الحديثة التي ادعوها باسطورة الجذور والاستمرار ، وهي تقوم على محور الموت والبعث الذي

تدور من حوله كافة اساطير الفداء والخلود ، كما أنها تستفيد من المسيحية فكرة الصعود الالهي بعد القيامة في اليوم الثالث من بين الاموات ، الا انها تضيف بعدئذ عنصرا جديدا من شقين : اولهما مأساة الانسان الحديث في استمرار الفكر في ابتكاراته (الاختراع العجيب) حتى ولو ادى الامر الى هلاك الانسان واكتشاف جريمته وادانته كما كان موقف بهادر « الزوج » عندما خير بين اكتشاف الجريمة او نتاج الشجرة العجيب فقال : اخترت الاختراع العجيب . وهي نفس المأساة التي عالجها نجيب محفوظ روائيا في « اولاد حارتنا » حين خير اهل الحارة بين السحر والجبلاوي ، فقالوا : السحر ، اي العلم وانتاج العقل البشري . فالابنة التي لم تولد لزوجة بهادر ، هي بعينها الشجرة التي لم تثمر بعد ثمارها العجيبة . . كما ان الزوجة التي اختفت ثلاثة ايام ثم عادت فاختفت هي بعينها السحلية التي اختفت ثم عادت وماتت . . كما ان الزوجة واحلامها في الابنة التي لم تولد ، هي بعينها الزوج واحلامه في الشجرة التي لم تثمر بعد . هذا البناء الاسطوري الذي يتخذ لنفسه مساراً زمنياً محدداً هو ثلاثة ايام ، بينما يختلط فيه الماضي بالحاضر والمستقبل . . هذا البناء الذي يتخذ لنفسه مساراً مكانياً محدداً هو البيت والحديقة ، بينما يختلط فيه القطار بالبيت . . هذا البناء الذي يتخذ لنفسه جناحان من المحقق والدرويش لطير بهما فوق نقائض الوجود وصراعا بين التحدد والاتحد ، بين الرؤية الفوتوغرافية والنبوءة . . هذا البناء لا سبيل الى تفسيره او « تحليله » الى جزئيات اولية تستلهم معانيها من خارج العمل الادبي كبناء من القيم والرموز والدلالات ، وانما يتعين على الناقد ان يقوم بعملية استقطاب جميع العلاقات الداخلية في المسرحية حول محور فكري واحد . فاذا كانت حتمية الفداء الانساني من اجل خلود العقل البشري هي هذا المحور الذي تدور من حوله جميع احداث المسرحية وتتجسد شخصياتها وتتبلور مواقفها . . علينا حينذاك ان نبحث فيما بين البداية والنهاية من المنبع الى المصب وسوف نكتشف « مصر » الحكيم التي صاغ فولكلورها في اطار من نسبية العبث والمعنى ، والفروق بين الشيء في ذاته ولجل ذاته ، وبين الداخل والخارج . مصر التي كانت تطل من كافة مستويات الحوار بين الزوج وزوجته وبين كل منهما والمحقق وبين الدرويش والزوج حول « كل شيء اخضر » فاذا كانت المقولة الشعبية « يا طالع الشجرة » تبدو كما لو كانت بلا معنى ، كما ان المقولة الحديثة « العقل » تبدو كما لو كانت هي الاخرى بلا معنى فان توفيق الحكيم يزاوج بين اللامعنى الشعبي القديم واللامعنى الحديث في مقولة واحدة لها « معنى » هي ان مصر ما تزال —

بالرغم من كل ما اصاب جذورها — قادرة على العطاء والاستمرار في العطاء. ولما كانت مصر هي أصل الحضارة او شجرتها ، تحتم عليها ان تفتدي رسالتها نحو العقل البشري بالفداء .. ذلك ان الموت هو الجسر الوحيد الى البعث والخلود .. وتلك هي محلية « يا طالع الشجرة » وانسانيتها ايضا : انها تنبثق من أرض واقعنا — حيث يحاول الحكيم ان يكتشف الحلقة المفقودة بين عمق جذورها واستمرارية عصارتها — ولكنها تستشرف افاقا انسانية بعيدة المدى .

الفصل العاشر العقل والقلب بين الفكر والعمل

إذا كان الموت والبعث أو الميلاد والموت هما محور نظرية الخلود في مسرح توفيق الحكيم ، فإن هذا المحور لا يدور في فراغ ، بل هو يعمل وفق موازنة صارمة تتم بينه وبين محور آخر هو « العقل والقلب » ، فليس الموت والبعث إلا الشكل الخارجي لذلك الصراع الذي لا يهدأ بين العقل والقلب في أعمال توفيق الحكيم .

وكما أن الموت والبعث يدوران في فلك نظرية مثالية هي النظام التعادلي ، فإن العقل والقلب كليهما يدور في نفس الفلك على مستوى آخر هو مستوى المطلقات : العقل عقل مطلق ، والقلب قلب مطلق ، ليس في هذا أو ذاك مكان خاص لقلب محدد أو عقل معين ، لأنه لم يوجد في ضمير الفنان ما يمكن تسميته بالإنسان النسبي ، لهذا لم توجد في معظم أعماله « الشخصية » الحية . على أنه إذا كان الموت والبعث ، بالرغم من مثاليته ، محورا فكريا في اتجاه التقدم ، كذلك نرى العقل والقلب ، محورا فكريا في نفس الاتجاه . ذلك أن التحقيق الفني للفكرة الذهنية كان يفلت من يد الكاتب كثيرا من الخيوط التجريدية التي يصدر بها تجربته قبيل عملية الخلق فما أكثر ما أفلت منه التكوين التعادلي ، وما أكثر ما أفلتت منه المطلقات .

ومن ناحية أخرى فإن هذا المحور الجديد يرتبط ديناميا بالمحور السابق ، ثم يرتبط تلقائيا بالعلاقة بين الفكر والعمل .

ولعل مسرحية « شهرزاد » التي أصدرها الحكيم عام ١٩٣٤ ، أي بعد صدور « أهل الكهف » بعام واحد ، تضع أيدينا على أولى حلقات العقل والقلب بين الفكر والعمل ، فهي مسرحية تتخذ من أسطورة ألف ليلة وليلة

ثورة المعتزل

« خلفية » لها ، فالاسطورة نفسها ليست هي البناء الدرامي في المسرحية ، وانما هي المقدمة او البرولوج الذي يفترض الحكيم وجوده في مخيلة القارىء ، حتى ينطلق منه الى الافاق البعيدة تماما عن الاسطورة ، وتفسيراتها المختلفة . الحكيم اذن ، لا يعتمد على اسطورة شهرزاد ولا يحاول ان يفسرها ، وانما هو يبدأ من النهاية التي تقول بأن شهرزاد البطلة الاسطورية — هي التي استطاعت ان تنقصر على جنون شهريار بحكايات لياليها ، الواحدة بعد الالف .

يبدأ الحكيم من هذه الخاتمة ليصور لنا مرحلة « رد الفعل » في حياة شهريار ، الرجل الذي صنع نهرا من دماء العذارى لمجرد انه شاهد عبدا اسود مع زوجته الاولى مقتلهما واقسم ان يتزوج كل ليلة عذراء لا تعيش حتى صباح اليوم التالي . ورد الفعل في حياة شهريار بعد حدوث معجزة شهرزاد ، ان تحول عن حياة اللحم والدم تحولا صوفيا يخترق ببصيرته الداخلية حجم عالم الغيب . وتلك هي مأساة شهريار الحكيم التي بنى عليها مسرحية « شهرزاد » انه غادر الارض في طريقه الى السماء الا انه ظل معلقا بين الارض والسماء .

وتبدأ « شهرزاد » بلقطة درامية شديدة الذكاء ، وهي ان عبدا دخل المدينة والتقى بجلاد الملك ، فاذا به يسمع أنينا من نافذة « الساحر » المعروف بالمنطقة ، اذا به يكشف ان هذا الانين يصدر عن جارية عذراء اسمها « زاهدة » تستعد للقاء سيف الملك شهريار ، السيف الذي طال بقاءه في الغمد منذ ان نجحت شهرزاد في تغيير الملك الدموي . اذن فثمة شيء جديد قد حدث يدعوه لان يستل سيفه من حسامه ، ويذهب فجأة ليقتل هذه العذراء « زاهدة » .

ويعلق الحكيم هذا المشهد الاول في خيالنا ، لينعطف بنا نحو ذلك الشك الذي يساورنا في طبيعة العلاقة بين وزيره « قمر » وزوجته « شهرزاد » . ونحن ندرك من خلال المشهد الثاني بضعة اشياء . ندرك ان الوزير يرى في تحول الملك لغزا مغلما ، وكأننا كشف لبصيرته عن الحق اخر لا نهاية له ، فهو دائما يسير مفكرا باحثا عن شيء منقبا عن مجهول . ويعتقد « قمر » ان شهرزاد هي التي نقلت « الطفل » شهريار من طور اللعب بالاشياء الى طور التفكير في الاشياء . غير ان هذا المشهد لا ينتهي الا ويرسب في تفكيرنا تصور شهريار لما حدث فاذا كان في الماضي يسفك الدماء ، وها هوذا يفعل ايضا كما تقول شهرزاد ، فان ذلك مرده انه في القديم كان يقتل ليلهو ، واليوم يقتل ليعلم « لقد ابصرت اكثر مما ينبغي » هكذا يردده شهريار متمنيا

٢٢١ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

من اعماقه ان يموت ، اذ ليس في الحياة جديد ، والطبيعة كلها تحولت في عينيه الى سجان صامت يضيق عليه الخناق « ما قيمة عمري الباقي ؟ .. لقد استمتعت بكل شيء .. وزهدت في كل شيء » . ان صفاء عيني شهزاد يراه « خدعة » من الطبيعة التي تضفي صفاءها الظاهري على جوهر الاشياء ، فلا يكاد يعرف شيئا من هذا الجوهر . لذلك يتبرأ شهريار من « ادميته » ، اي من ذلك الشكل الخارجي الذي يكسو « روح » الانسان باللحم والدم والعظم « لا اريد ان أشعر .. اريد ان اعرف » .

ولعلنا نستطيع ان نتعرف على حقيقة شهريار اذا تعرفنا اولا على حقيقة « شهزاد » التي ابان عنها من طرف خفي حين قال « قد لا تكون امرأة ، من تكون ؟ .. اني أسألك من تكون ؟ هي السجينة في خدرها طول حياتها .. تعلم بكل ما في الارض كأنها الارض .. هي التي ما غادرت خميلتها قط .. تعرف مصر والهند والصين .. هي البكر .. تعرف الرجال كامرأة عاشت الف عام بين الرجال ، وتدرک طبائع الانسان من سامية وسافلة .. هي الصغيرة لم يكن لها عالم الارض فصعدت الى السماء . تحدثت عن تدبيرها وغيبها كأنها ربيبة الملائكة ، وهبطت الى اعماق الارض تحكي عن مردتها وشياطينها وممالكهم السفلى العجيبة كأنها بنت الجن . من تكون تلك التي لم تبلغ العشرين قضتها كاترابها في حجرة مسدلة السجف ؟ .. ما سرها ؟ .. أعمارها عشرون عاما ؟ ام ليس لها عمر ؟ أكانت محبوسة في مكان ؟ أم وجدت في كل مكان ؟ ان عقلي ليغلي في وعائه ، يريد ان يعرف .. أهي امرأة تلك التي ما في الطبيعة كأنها الطبيعة ؟ ! »

ليست شهزاد على ضوء هذا النص ، مجرد امرأة بارعة في حكاية القصص . على الاقل ، لم تكن حكاياها هي مصدر الانقلاب العنيف في حياة شهريار . انه لا يراها امرأة بين النساء ، وانما هي رمز يرتثيه في كل جزئيات واقعه اليومي دون ان تتبلور في مخيلته نظرة كلية شاملة للسر الاعظم الذي يربض في اعماق الكون . وشهزاد هي ذلك « المجهول » الذي يراه ولا يعرفه . وليست العشاة التي انجابت عن بصيرته ليقف عند تخوم هذه « الرؤيا » الا ذلك الحاجز بين الشعور الحسي المباشر والوعي الذهني المتقد بنور المعرفة . ولقد كانت عذارى الماضي هي خامة الشعور الحسي المباشر ، اما شهزاد فهي خامة الوعي الذهني . والمعرفة الكاملة . لهذا يناديها شهريار : أنت تعرفين . تعرفين كل شيء . أنت كائن عجب ، لا يفعل شيئا ولا يلفظ حرفا الا بتدبير ، لا عن هوى ومصادفة .. أنت تسيرين في كل شيء بمقتضى حساب لا ينحرف قيد شعرة ، كحساب الشمس والقمر

والنجوم « ما أنست الا عقل عظيم » فإذا قالت له شهرزاد انه يراها في
مرآة نفسه اجاب بأنه يرى « الحقيقة » فتسخر منه شهرزاد في غموض معلقة
« دائما الحقيقة » . وهكذا يصوغ الحكيم من الاسم الواحد عدة شخصيات .
فشهرزاد عند شهريار « عقل عظيم » ، وعند القارئ امرأة غزلة تداعب
الوزير ، وفي مشهد قادم نراها شهوة دافقة بالحياة مع عبد اسود ، وفي
معظم المشاهد هي « سر » يلوح لنا بين السطور ماردا عملاقا يتخذ من
العالم مادة للسخرية . من هنا كانت شهرزاد عدة شخصيات في وقت
واحد ، بمعنى انها تراعت لنا نحن القراء ، كما تراعت لشخصيات المسرحية ،
ذات اكثر من وجه . تلك هي الصياغة الذاتية لشهرزاد ، ان تبدو لكل منا
بجانب مختلف عما يراه الآخر . اما الصياغة الموضوعية فهي ان تتراءى
للجميع في وقت واحد « سرا » ضخما يداعب عقولنا ، ويقسو في المداعبة في
اغلب الاحيان . ويعيننا في الكثير ان نركز على ترجمة هذا السر عند شهريار
بالعقل الاعظم . وهو قد يتلمس حدود هذا العقل في الطبيعة التي تبدي لنا
من حسننها وتحجب عناصرها . ومن ثم يبدأ رحلته الكبرى التي يطوف بها
انحاء هذه الطبيعة لعله يلامس حدود هذا العقل ، ويكتشف اخيرا ذلك
السر ، ويفك طلاسم اللغز المجهول .

وتبدأ رحلة شهريار بعبارة يلقاها في وجسه الساحر « ايتها الديدان
الكبيرة التي ما خلقت الا لتأكل صغارها » ان العقل العظيم الذي يستهدف
الملك الوصول اليه لا يخرج عن دائرة الحواس ، فما جنى احد شيئا من
الخيال والتفكير — يقول شهريار — مضى ذلك العهد الساذج . . اليوم نريد
الحقائق . . نريد الوقائع « نريد ان نرى بأعيننا وان نسمع باذاننا » . ومعنى
ذلك ان تحول شهريار عن الشعور الحسي المباشر الى افاق المعرفة الواعية
وقواها الذهنية ، لا يتم في فراغ ميتافيزيقي اشبه ما يكون بالحدس ، وانما
يتم عبر « التجربة الواقعية » الا انه مهما تعددت الوسائل ، فان الغاية
العظمى هي « المعرفة » بعد ان كانت اللذة الحسية الغفل هي الهدف الاول
والاخير . ويدور هذا الحوار بين الملك ووزيره :

— ان لم نعش لنعلم ، فلماذا نعيش اذن يا قمر ؟

— لنعبد ما في الوجود من جمال .

— وما اجمل شيء في الوجود ؟

— عينا امرأة . . ويعلق شهريار « ايها المسكين ! .. عينا امرأة ! هذا

كل ما في الوجود عندك ايها الفتى الجميل . ينبغي ان تكون لك في كل ليلة
عذراء حتى تبصر بعد عيناك » . وينطلق الملك في رحيله الطويل ، وهو يود

٢٢٣ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

ان ينسى هذا اللحم « ذا الدود » وينطلق .. الى أين ؟ .. الى « لا حدود » . فمن استطاع تحرير جسده مرة من عقل « المكان » اصابه مرض الرحيل ، فلن يقعد بعدئذ عن جوب الارض حتى يموت . واذا حاولت ان تغريه شهرزاد بذراعيها الفضيتين اجابها : ان ذلك على وجه التحديد هو الذي يجبس ذاته في حدود « المكانية » ... وهذه هي همزة الوصل بين « اهل الكهف » و « شهرزاد » . فالاولى قد ناقشت « الزمان » ، والثانية تناقش « المكان » .

في مقابل «العقل العظيم» الذي يتصوره شهريار في شخصية شهرزاد، نواجه مع المشهد الخامس تصورا آخر للعبد الذي رأى فيها قلبا عظيما . والقلب العظيم الذي يتوسد ضلوع شهرزاد هو « الجسد الجميل » في عيني العبد ، فاذا احتجت شهرزاد على كونها مجرد جسد جميل ، اجابها : بأنه يرى « الحقيقة » فتسخر منه هو الاخر قائلة : دعوا الحقيقة في مكانها هادئة! لقد سخرت فيما مضى من شهريار لانه رآها عقلا عظيما وروحا علويا ، وها هي ذي تسخر من العبد لانه رآها على العكس : قلبا عظيما ، وجسدا جميلا . وتذكر « شهرزاد » مبلغ حيرتنا من شخصيتها ، فيدور بينها وبين العبد هذا الحوار :

— نعم .. ان اردت الحياة يا حبيبي فاسع في الظلام كالثعبان .. احذر ان يدركك الصباح فتقتل ..!

— اذا رأني الملك ؟

— بل انا .. حبي لك لا يحيا الا في الظلام .

هي عقل عظيم في النهار ، وقلب كبير في الليل . هي قبلة شهريار في وهج النور ، وهي قبلة العبد في عتمة الظلام . هي تقول للعبد ان « القتل » الجديد عند شهريار ان يعتقه ، ان يمنحه « الحرية » فليس شهريار الان هو الرجل الذي قضى حياة طويلة في قصر من اللحم والدم . وانما هو ادمي استنفذ كل ما في كلمة « جسد » وكل ما في كلمة « مادة » من معنى ، قد استحال الان الى انسان يريد الهرب من كل ما هو مادة وجسد « هجر الارض ولم يبلغ السماء ، فهو معلق بين الارض والسماء » . حقا ، فقد صال في الارض وجال ، حضر ولادة الشمس في الافق الشرقي ، وحضر موتها في الافق الغربي ، نطح براسه ابواب الشمال ، ومزق بقدميه اسوار الجنوب .. ولكنه عاد خالي الوفاض « ها انذا في القصر من جديد ! الام انتهيت ؟ .. الى مكان البداية .. كثور الطاحون على عينيته غطاء .. يدور ثم يدور ثم يدور .. وهو يحسب انه يقطع الارض سيرا الى الامام في طريق مستقيم »

وشهرزاد تتساءل ما اذا كان قد ذكرها اثناء السفر ، فيجيبها صادقاً انه ما تذكرها الا ساعة الرحيل وساعة الوصول . . اما فيما بينهما فما كان يعيش الا في « الزمان والمكان » المحيطين به « أو لست كالماء يا شهرزاد ؟ سجيناً دائماً كالماء ، نعم . ما انا الا ماء . . هل لي وجود حقيقي خارج ما يحتوي جسدي من زمان ومكان . . حتى السفر او الانتقال ان هو الا تغير اثناء بعد اناء . . ومتى كان في تغير الاناء تحرير للماء ! . . » وهكذا ينتهي شهريار الى حافة اليأس ، لقد كانت رحلته الطويلة بين ارجاء الكون هي رحلة العذاب بين العقل والقلب ، بين العقل الخالص والقلب الخالص ، هي رحلة الانسان في عالم المطلقات . فليست شهرزاد الا هذا الكون الغامض ، وليس شهريار الا ذلك الانسان المعذب . . والصراع بينهما صراع ابدى لا فكاك منه بالزمان — كما قلنا في الفصل السابق عن الموت والبعث في نظرية الخلود — ولا فكاك منه بالمكان كما تقول لنا مسرحية « شهرزاد » وبقية الاعمال التي تدور حول محور العقل والقلب . يخاطب شهريار شهرزاد « انت انا . . . انت نحن . . لا يوجد غيرنا نحن . . اينما ذهبنا فليس غيرنا وغير ظلنا وخیالنا . . الوجود كله هو نحن . ما من شيء خلا صورتنا في هذه المرأة العظيمة التي تحيط بنا من كل جانب . . لقد سئمت هذا السجن من البلور » .

واذا كانت هذه المسرحية تتصل بمحور الموت والبعث من زاوية الزمان فانها تتصل بالنظام التعادلي عند الحكيم من زاوية المكان . الفنان هنا والمفكر هناك يؤمن بالحركة ، ولكنها حركة دائرية اقرب الى السكون . هي بالقطع ليست حركة امامية تنتهي الى طريق مسدود ، ولكنها ايضا ليست حركة متطورة ديناميكية متفاعلة يثمر صراع متناقضاتها « تركيا » جديداً ، اي مستوى كيميا جديداً من مستويات المعرفة التي لا نهاية لها في الزمان او المكان « كلا . . لست اريد الجلوس . . لست احب الجلوس الى هذه الارض . . دائماً هذه الارض . لا شيء غير الارض . هذا السجن الذي يدور . انا لا نسير . لا نتقدم ولا نتأخر ، لا نرتفع ولا ننخفض . . انما نحن ندور . كل شيء يدور . . تلك هي الابدية . . يا لها من خدعة ! . نسأل الطبيعة عن سرها فتجيبنا باللف والدوران . . » بهذه الكلمات المحددة تحديداً صارما يصوغ شهريار موافقة شهرزاد « نعم انت تدور . . وانت الان في نهاية دورة » واذا تساءلت في اندهاش : الى هذا الحد انت ناغم على الطبيعة ؟ اجابها فيما يشبه اليأس : انها تقارعني بسلاح العجز « السجن داخل حلقة تدور » . ماذا يكون المصير الفردي اذن لشهريار الملك ؟ انه ليس الا شعرة بيضاء تنزعها الطبيعة لانها تكره الهرم . . نعم ، تنزعها كي تعود من جديد

٢٢٥ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

فتية قوية ، او كما ردد شهريار في اسى « كل ما يكبر ترجعه الى الصغر . . كل غاية تتبعها بداية . . الى متى هذه الدائرة التي لا مخرج منها ! » ويجيب « بهذا المكان . . بهذا الجثمان . . الجثمان خلق المكان كما خلق الماء الاناء » ذلك هو موقف الانسان عند الحكيم في تلك المرحلة الباكرة من تاريخه الفني ، وهو موقف العقل المعذب والقلب المسهد بين الفكر والعمل . اذا قالت له شهرزاد :

— اترك ما وراء حياتك يا شهريار . . تأمل وجه الرداء ، ودعك من البطانة فما فيها غير خيوط . .

اجابها شهريار :

— كل الرداء في تلك الخيوط . .

وتستأنف شهرزاد :

— لا شيء يعينك وراء الرداء .

فما الحل ؟ ان شهريار اصبح انسانا معلقا بين الارض والسماء ينخر فيه القلق . ولقد حاولت شهرزاد ان تعيده الى الارض فلم تفلح التجربة مضى عهد الدماء « لكن هذا ما صار اليه الرجل » دار ، وصار الى نهابة دورة . ويختتم الحكيم شهرياره قائلا على لسان شهرزاد « خيال شهريار اخر الذي يعود . . يولد غصنا نديا من جذيد . . اما هذا فشمعة بيضاء قد نزلت . . »

لا شك ان الحكيم في هذا العمل كان اكثر « تبسيطا » — ولا اقول بساطة — للقضية التي يطرحها للبحث . فهو لا يجنح الى ذلك اللون من الوان « التركيب » الذي تعرفنا عليه في « اهل الكهف » او « يا طالبع الشجرة » . والخيوط التي يضع ايدينا عليها منذ بداية المشهد الاول ، صريحة التحديد . فهو يضيف بعدا جديدا الى قضية « الانسان » — هو البعد المكاني ، بعد ان ناقش البعد الزماني في مرحلة سابقة . وهو يتطرق في تجريد « المشكلة » من أية ملابس نسبية ، ويضعها مباشرة في قلب « المطلق » . وهو اخيرا يجعل الشفافية الشعرية في مقابل الكثافة الفكرية فتذوب التقريرية والمباشرة في دفقة الحرارة التي تتولد عن درامية التكوين الذاتي والموضوعي للشخصيات والمواقف والاحداث .

هذه المظاهر الثلاثة الاساسية نلمس اهدابها في اطار محور « العقل والقلب » الذي يدور حوله الفنان بين الفكر والعمل . والمسرحية حقا تنتهي بانتحار الوزير « قمر » لانه لم يتحمل ما يقال من ان « شهرزاد » عشقت عبدا في غياب الملك ، ولكن شهريار يفسر انتحار قمر على ضوء جديد يهدينا

الى بداية المسرحية من جديد . قال شهريار ان « قمر » لم يعد يستمد الحياة من الشمس ، وقالت شهرزاد : لانه لم يعد يؤمن بها ، ويعقب شهريار متنهدا في اثنين لا نسمعه ولكننا نحسه « الايمان ! » . كلمة واحدة ، ولكنها تضع حدا لهذا الدوران في حياة شهريار ، الانسان المعذب ، كنقيض لذلك « الفعل » الذي اقدم عليه « قمر » وهو الانتحار .

ويبدو ان « خطة » الحكيم الفنية هي بناء اسطورة جديدة على اسس الاسطورة القديمة ، اذ انه بدأ برحيل شهريار غداة الليلة التي قطع فيها رأس « زاهدة » وانتهى بعودة شهريار في الليلة التي انتحر فيها « قمر » موثقان تراجيديان يحيطان المسرحية من اولها لآخرها بضباب من القلق والغموض . الموقف الاول ، عاد فيه شهريار الى لغة الدم ، ولكن لا ليلهو ، وانما ليعلم . اي ان الدماء التي كانت طريقته الى اللذة الففل ، اصبحت هي الخطوة الاولى في طريقه الى المعرفة . وتصبح « الحركة » التي عبر عنها الفنان بالرحيل هي الخطوة الثانية ، الى الصحراء والجال والسهول والبحار ، غياهب الطبيعة المعذراء (البديل الجديد زاهدة الجارية المعذراء) . والعودة الى نقطة البداية هي الخاتمة الكلاسيكية الحادة ، التي اختارها الحكيم ليعبر عن الجبر الاعمى الصارم في هذا الوجود ، وحثمية القول بأن التاريخ يعيد نفسه .

لقد أغرت اسطورة شهرزاد بعض كتابنا باعادة صياغتها او تفسيرها ، ولعل « احلام شهرزاد » للدكتور طه حسين ، و « سر شهرزاد » لعللي احمد بالكثير في مقدمة هذه المحاولات . وما دامت تجربة بالكثير تجسدت في الشكل الدرامي ، فانه يجدر بنا ان نقارن بينها وبين تجربة الحكيم . بالكثير لم يغير منهجه الذي عرفناه في « اوزوريس » ، فهو لا يفعل اكثر من « صياغة » الاسطورة من جديد . بل هو يتطرق الى بعيد فيجعل من مسرحيته تبريرا واقعيا منطقيا للاسطورة . بمعنى اخر يدفعنا الى « تصديق » الاسطورة في حرفيتها . تبدأ « سر شهرزاد » بفصل كامل حول زواج الملك شهريار من « بدور » التي ارادت ان تثير غيرته باخفاء عبد اسود في مخدعها ، فما كان منه الا ان قتلها معا . ثم ينغرد فصلا اخر لما طرا على شهريار من شهوة الدم التي تدفعه للزواج بعذراء كل ليلة يطيح برأسها قبل نور الصباح الى ان انتهى به المطاف الى خطبة ابنة وزيره السابق « نور الدين » وهي الفتاة شهرزاد . ولقد حاول طبيبه ومشيره « رضوان الحكيم » ان يثنيه عن عزمه دون جدوى . وتحتدم احداث المسرحية حين تقرر شهرزاد الذهاب فوراً الى قصر الملك ، وبالرغم من علمها بما سيحدث لها ولابيها على السواء ، حيث

٢٢٧ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

قرر الملك قتله بعد ذبح ابنته باسبوع عندما نما الى علمه انه يدبر له مؤامرة في الخفاء لمصلحة الشعب الجائع . ولكن شهرزاد تستطيع بسرهما المجيب ان تحول بين رقبتها وسيف الملك ، ويعود والدها الى منصبه في الوزارة بدلا من « ركن الدولة » الذي كان يتملق الملك ضد الشعب . ويمكن هذا السر في زاويتين يقيمان البناء الدرامي للمسرحية على قاعدة كلاسيكية ضخمة . فقد بنى باكثير مسرحيته على اساس من الشك في الكفاءة الجنسية لشهريار . اما الاساس الاخر فهو الفكرة السيكلوجية القائلة بأن حل العقدة يتأتى بمواجهة جذورها . فشهرزاد من ناحية ، تمكنت من حل عقدته الجنسية بأن استطاعت في الليلة الحادية والسبعين ان تعيد اليه ثقته بنفسه فينجح في معاشرتها معايشرة الأزواج . ومن ناحية أخرى تمكنت بتدبير من رضوان الحكيم ان تواجه شهريار بجذور عقدته من العبد الاسود ، العقدة التي توقظه عند منتصف كل ليلة ليستل سيفه من غمده ويقتل شبحين في الهواء ، لا يراها احد غيره . ، احدهما لبدور والاخر للعبد . اخرجت شهرزاد تمثيلية قصيرة ارتدت فيها احدى الجاريات ملابس العبد الاسود واخفتها في مخدعها واحتجت على شهريار بأنها لا تزمع الخروج في ذلك اليوم لانها تحس بوعكة خفيفة أصابها فجأة . ثم يأتي شهريار و «ويكتشف» الخيانة الجديدة فينهار ، وما ان يكتشف « الحقيقة » حتى يزداد انهياره بين ذراعي زوجته ، وتحل عقدته ، ويصبح انسانا سويا يعيش بقية حياته كبقية الرجال .

ان البناء المسرحي في « سر شهرزاد » بناء يمعن في الكلاسيكية ، ولكنه في حدود الإطار الكلاسيكي استطاع ان يضيف على المسرحية شيئا من الحياة . لقد اراد حقا ان « يبرر » الاسطورة تبريرا منطقيا يقترب من الايهام بواقعيتها . ولكنه استطاع ان يستلهم من « روح العصر » قضيتين : الاولى هي علاقة الملك بالشعب (مع ملاحظة ان باكثير كتب المسرحية قبل الثورة وان مثلت عام ١٩٥٣) والقضية الثانية هي الاستعانة بكشوف علم النفس الحديث في تفسير ازيمات الانسان المعاصر . وكما ان « سر شهرزاد » بدأت من السفح ، ومرت بالذروة ، انتهت الى السفح مرة اخرى فسلم شهريار مفتاح الجناح المغلق منذ قتل بدور والعبد وقرر الرحيل مع شهرزاد الى عالم سندبادها الجميل الذي روت له مغامراته في الف ليلة وليلة .

توفيق الحكيم يبدأ من حيث انتهى باكثير . ويكاد لا يتفق مع باكثير الا في احدى الجزئيات الشكلية وهي ان شهرزاد راحت تقص على شهريار حكاياها في الليالي الواحدة بعد الالف ، فانقضت رأسها ورؤوس بقية العذارى . ويتفق الحكيم مع باكثير في نقطة أخرى ، ان كليهما يبدأ من السفح وينتهي اليه

شهرزاد عند باكثر هو ذلك الانتصار الجنسي والتدبير المحكم لزوال عقدة الملك . وهو محور يفيد البناء الكلاسيكي امادة ضخمة . ولكن «سر» شهرزاد عند الحكيم ، هو سر الكون المغلق ، هو لغز ذلك العالم المجهول ، لذلك ، وبالرغم من الخاتمة الكلاسيكية فنان شهرزاد الحكيم اقرب الى المسرح الاوربي الحديث في اعتماده على المجردات والمطلقات والابنية الاسطورية . فالسفر الذي يبدأ منه باكثر وينتهي اليه هو السفر « المادي » الصرف ، هو الظاهر والباطن معا . اما السفر الذي يبدأ منه الحكيم وينتهي اليه فهو السفر « المفكري » الذي يدفع الانسان لان ينطلق الى اعلى القمم بحثا عن « المطلق » ثم يعود مهرولا الى الارض صفر اليدين . ومثل هذا البناء اقرب ما يكون الى البناء السيمفوني في الموسيقى ، اما بناء باكثر فهو البناء الهرمي الكلاسيكي في المسرح القديم .

في مسرحية باكثر لا تصادف « افكارا » تسبح ، وانما شخصيات من لحم ودم تتجسد امامنا بكل نزواتها الفردية ودلالاتها الاجتماعية . اما في مسرحية الحكيم ، فان الامر يختلف كثيرا . فالاشخاص ليسوا الا اشباحا فكرية مجردة : « شهریار » و « قمر » و « العبد » هم ثلاثة وجوه للانسان في سعيه الحثيث نحو المجهول . وشهرزاد هي الكون الذي يتراءى لكل منهم في « مرآة نفسه » ، ولكنه كيان موضوعي مستقل عن ارادة الانسان . ولا سبيل للصراع بين الافكار والمطلقات في الاطار الكلاسيكي القديم . وانما لابد من الروح الانسيابية التي تحمل الكثافة الفكرية في جانب والشفافية الشعرية في الجانب الاخر . وعندما تحتل الافكار عجلة القيادة تتحول الشخصيات والاحداث والمواقف الى رموز ، واذا تحولت المسرحية الى عالم من الرموز ، فانه يتهددها عاملان غاية في الخطورة : الجمود والغموض . ان امثال هذه المسرحيات مهدد دائما بالتحول الى معادلة رياضية جامدة تضع حسابا لكل شيء في « خاتمة » وتصبح العملية الفنية مجرد حاصل الجمع او الطرح او القسمة . وامثال هذه المسرحيات مهدد ايضا بأن يتحول الى « طلسم » غير قابل للفهم ، وتصبح العملية الفنية مجرد طقوس كهنوتية يشاهدها المتلقي في خشوع العابدين .

الا ان توفيق الحكيم لم يتورط في الجمود من ناحية ، ولا في الغموض من الناحية الاخرى . لم يتورط في الجمود بالرغم من التصميم الذهني السابق على البناء المسرحي ، لانه استخدم ادوات « الحركة » المسرحية منذ توجهه شهریار الى الجارية العذراء « زاهدة » ليطيح برأسها ، ومنذ ان خالجنسا

٢٢٩ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

الشك في مشاعر قمر نحو شهرزاد ، ومنذ ان انتهت الدراما بنجاة العبد الجديد وانتحار الوزير . هذه الموجات الرئيسية من زاوية الفن الدرامي ، كانت استلهاها واعيا للموجات الفكرية من الايمان بالعقل الى الايمان بالقلب ، من الايمان بالفكر الى الايمان بالعمل . ولم يتورط الحكيم في الغموض ، لانه بنى مسرحيته على اساس من التبسيط الذي قد يعد عيبا في ذاته اذا جنح به الفنان الى الاسراف والمبالغة . فلقد تعرفنا على ثلاث صراعات اساسية في الدراما : صراع شهريار ، وصراع قمر ، وصراع العبد . واستطعنا ان نضع ايدينا على الخيط الذي يربط هذه الصراعات ببعضها البعض وكأنها اوجه ثلاثة لعملة واحدة هي الانسان . ولقد كان انتحار الوزير ونجاة العبد ايدانا بلون جديد من الصراع المزدوج حين اعلن « قمر » التخلي عن دوره المضطرب في الحياة ، بين الايمان بشهرزاد ، واندحار هذا الايمان . كاد هذا الانتحار ان يؤذن بميلاد صراع جديد بين شهريار والعبد . ولكن الفنان اخرج عن « العبد » ليجسد الصراع المفترض في حدود الكلمة التي نطقت بها شهرزاد تعقيبا على انتحار قمر : لم يعد يؤمن ! واستجابت اعماق شهرزاد لهذا الامل الوليد في تردد ظاهر حين تلكأ لسانه وهو يتمم بارتياح « الايمان ! » . اجل ، طريقان واضحان اشار اليهما الفنان ولكنه لم يمض في احدهما : طريق العقل الذي يستطيع ان يمسك باطراف هذا الكون دون ان يستكشف ما وراءه ، وطريق القلب الذي يطمح لان يجوب تلك الافاق الخافية عن الابصار . ولقد رمز للطريق الاول بمشكلة المكان في حياة الانسان ، التي ترادف مشكلة الجسد بالنسبة للروح . فالعقل الذي لم يستطع ان يتجاوز الزمان ، لا يستطيع ايضا ان يتجاوز المكان . . تماما كالروح التي لا تستطيع ان تفارق الجسد اذا ارادت ان تكون ذات فعالية وارادة .

الزمان والمكان هما « الاطار التاريخي » للعقل ، فهو يتطور ويتطور ، ولكن في حدود هذا الاطار . والجسد هو الاطار المادي للروح ، فهي تريد وتفعل ، ولكن في حدود هذا الاطار . وبين العقل التاريخي النسبي والعقل المطلق من قيود الزمان والمكان صراع مرير لا يهدأ . وباختيار الايمان كلمة اخيرة في حياة شهريار يعلن الحكيم اختياره في نفس الوقت للعقل المطلق . وعندما تجيء كلمة الايمان من شفتين مرتعشتين ، فانما ليعلق الفنان هذا الحكم تعليقا دراميا وفكريا معا . كلمة الايمان تغري بانتهاء الصراع بين العقل والقلب ، اذا اجتزنا بهما عتبات التاريخ . ولكن سرعان ما يضعهما الفنان بين قوسين كبيرين اذا ارتد العقل والقلب الى اطار التاريخ . هذان القوسان الكبيران هما الفكر والعمل . حينئذ استشف من الحكيم هذا

التساؤل : اذا تيسر لنا حل معادلة العقل والقلب في عالم المطلقات ، فماذا يكون الامر حين يطالبنا الواقع البشري الملموس ، بأن نقول كلمتنا في هذه القضية من جديد ؟ بمعنى آخر : عندما تتحول المشكلة من الاطار الميتافيزيقي الصرف الى الاطار الانساني الواقعي ، كيف نحل المعادلة الجديدة : الفكر والعمل ؟

وظلت هذه المشكلة تؤرق الضمير الفني لتوفيق الحكيم حوالي ربع قرن قبل ان يجيب عام ١٩٥٧ في مسرحيته « رحلة الى الغد » . ولقد كانت المسافة الزمنية بين « شهرزاد » و « رحلة الى الغد » تعبيرا موضوعيا عن اهمية الاطار التاريخي لكل من المسرحيتين . فبالرغم من ان « شهرزاد » دراما اسطورية تعتمد على الاطلاق والتعميم ، الا انها شديدة الارتباط بتلك المرحلة التاريخية التي صدرت خلالها ، مرحلة الازمة الشاملة للنظام الرأسمالي ، والابتعاد النسبي عن التجربة الاشتراكية في مهامها التطبيقية واصولها النظرية على السواء ، وهي المرحلة السابقة على الحرب العالمية الثانية مباشرة حيث تتسم بالغموض والتوتر . هي « منعطف » في تاريخ الانسان يجذب الحكيم الى عالم المطلقات ، وان اتصل هذا العالم بأعمق هموم البشر وادق خلجاتهم .

ليس الصراع بين العقل والقلب ، او بين الفكر والعمل ، صراعا ميتافيزيقيا كما يحاول الفنان ان يوهنا بذلك . وانما هو صراع واقعي ينبض بأخطر المشكلات التي عاناها العقل والفكر الانساني في ساحة العمل والقلب الانساني . ذلك ان منجزات البشرية في المائتي عام الاخيرة كانت قد وصلت بحضارتنا المعاصرة الى ذرى محلقة . واقتصرت هذه الذرى على ميدان العقل والفكر والعلم دون ان توازيها الذرى الاخلاقية في ميدان القيم والقلب والعمل . وجاءت الحربان العالميتان تعبيرا حاسما عن هذه الهوة العميقة . وجاءت « شهرزاد » من توفيق الحكيم اعلانا حاسما عن هذا الاختلال . ولكنه لم يتخذ موقفا محددا ، لانه كان امينا مع قارئه في القول بأنه لا يرى ابعاد القضية كلها . وبعد ربع قرن رأى نفسه مطالبا بأن يدلي برأيه مرة اخرى ، لان الابعاد الحقيقية بدات تتضح . وفي « رحلة الى الغد » تفاصيل هذا الرأي الجديد .

وربما كان « الشكل » في هذه المسرحية هو الطريق الامثل للتعرف على مضمونها . فهي « قصة علمية » ان جاز التعبير عن ذلك القالب الفني الذي يجمع بين « البيوتوبيا » ومنجزات العلم . وهي ليست اول ولا اخر قصة علمية في ادبنا الحديث . ولعله من المهم ان نتلمس جذور هذا الشكل

الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل ٢٣١

الفني في حياتنا الادبية حتى نستنير بهذا الضوء في رؤية موقف الحكيم . ففي عام ١٩٢٧ نشر سلامة موسى في كتابه « احلام الفلاسفة » قصة دعاها « خيمي » — اي مصر — تصور فيها بلادنا بعد ألفي سنة . تصورها مجتمعا علميا اشتراكيا ، يخضع كافة الظواهر الطبيعية والاجتماعية لقواعد العلم والنظرية الاشتراكية . وقد تغيرت في رؤيا سلامة موسى معالم الانسان الفيزيائية فأصبح ذا رأس كبير واطراف دقيقة واصبح طعامه اقراصا كيميائية ، وطال عمره الى مئات السنين . كذلك تغيرت معالمه الاجتماعية فأصبح محكوما بهيئة عليا من كبار العلماء هم الذين يقررون ويحكمون . كما تغيرت معالمه الروحية فأصبح يصلي في معبد ضخم عبارة عن صالة كبيرة تؤرخ لمراحل تطور الانسان وفقا لنظرية التطور ، يذهب اليها طفلا وصبيا وشابا ورجلا وشيخا ، ليتعلم مبادئ التطور من ابسط الكائنات الحية الى اعظم مراحل الانسان حتى يتأكد انه هو نفسه ليس الا جبرا عظيما الى السوبرمان .

كانت قصة سلامة موسى حلا توفيقيا لمشكلة الصراع بين العقل والقلب بأن جعلت هناك ما يمكن تسميته بعبادة الحقيقة عبادة توأمها صلاة العلم والعلماء . ولكن سلامة موسى انحاز بشكل واضح الى ذلك المزيج المعقد الذي كونه من أصول غير متجانسة كالاشتراكية الفابية ، والمعنى العملي الفيزيقي للعلم ، والمفهوم النيتشوي للسوبرمان . الا ان هذا التركيب « ككل » كان منحازا الى التيار المتقدم في الفكر المصري الحديث ، ومستلها ذلك التيار الذي قاده ه.ج. ولز في انجلترا واوروبا عامة، منذ اواخر القرن التاسع عشر الى منتصف القرن العشرين . وربما كانت اولى روايات ولز الهامة في هذا المضمار هي قصة « آلة الزمان » THE TIME MACHINE التي تخيل فيها امكانية العلم في اختراق حجب الزمان — الماضي والمستقبل — فيستطيع الانسان ان يطلع على ما كان وما سيكون . وفي هذه القصة بالذات نلمح تأثيرات سلامة موسى بخيال ولز العلمي ، فالناس كبار الرؤوس دقيقو الاطراف ، بلا فقر او مرض ، نباتيون ، بلا حروب ولا بغضاء ، بل سلام دائم . وعلى النقيض من تفاؤلية ولز كان هناك الدوس هكسلي الذي اعلن في روايته « الكروم الاصفر » Crome yellow ان الانسان يدخل هذه الدنيا ومعه اراء مجهزة عن كل شيء ، وله فلسفة يحاول ان يخضع لها الحيلة ، « في حين انه كان من الاوجب ان يحيا المرء اولا ، ثم يحاول بعد ذلك ان يلائم بين فلسفته وبين الحياة كما يعرفها . ان الحياة والحقائق والاشياء معقدة تعقيدا شديدا ، مع ان الاراء — مهما تعمست — تخدمنا

ببساطتها . كل شيء غامض مضطرب في عالم الحياة . وكل شيء واضح في عالم الاراء . فمثل من العجب بعد هذا ان يكون الانسان يائسا في حياته تعسا ؟ . وفي قصة « عالم جديد شجاع » يرى هكسلي ان العالم الجديد ، لم العقائير والالات ، يخلو تماما من العاطفة والشعر والجمال ، ففيه كل شيء آلي ، وكل شيء مرسوم ، او محفوظ في قارورة ، والصفة « الانسانية » تكاد تنعدم فيه . يتخيل هكسلي في هذا الكتاب ان العلم سوف يصل بنا الى حد الاستغناء عن الزواج وتكوين الاجنة في القوارير بطريقة علمية بدلا من تكوينها في الارحام . والاطفال بحكم تركيبهم الكيميائي طبقات خمس : ا، ب، ج، د، هـ . وكل طبقة تعد اعدادا خاصا يلائم تكوينها العضوي واستعدادها العقلي ، وعليها ان تؤدي في الحياة عملا لا تغيره طيلة عمرها . وبين ابناء الطبقة الواحدة تشابه كبير في الخلق والخلق ، حتى ان الفرد « تكاد تنعدم شخصيته انعداما تاما » كما يقول محمود محمود في مقدمته للترجمة العربية التي اسماها « العالم الطريف » . العالم الجديد في هذه الرواية ينكر الفردية والاختلاف الشخصي والتقليل من حال الى حال . وشعاره الذي يطالعك به الكاتب في الفصل الاول من الكتاب هو « الجماعة . والتشابه ، والاستقرار » والعالم الجديد تهمة السعادة اكثر مما تهمة المعرفة . وهي سعادة آلية محض لا توجهها الميول الشخصية وانما تفرض على النفوس فرضا . اذا اردت شيئا في العالم الجديد فائلك لا تفكر فيه ولا تسعى اليه ، وانما يكفيك ان تضغط على زر او تدير مقبضا — كما يقول هكسلي — ليكون لك ما تريد . ولا شك ان هذه الحياة — رغم يسرها الشديد — تدعو الى الملل ، كما تؤدي الى اهمال الفنون الرفيعة والشعور الديني . وفي النهاية ينادي الكاتب صراحة بالعودة الى البساطة القديمة ، والى الامومة الصحيحة ، الى الاطفال ترعاهم امهاتهم ، والى الريف الذي لم يلوث بالعلم والمادة .

لم يقترب الحكيم من رؤيا سلامة موسى وهـ.جـ. ولز ، وانما كان الدوس هكسلي هو « المثال » الذي شد اليه البصر من واقعه الخاص . فقد كان العالم سنة ١٩٥٧ على اهبة استقبال عصر جديد هو عصر الفضاء ، بنجاح الاتحاد السوفياتي في اطلاق القمر الصناعي الاول . وكانت الاشتراكية قد استطاعت ان تصوغ نظاما عالميا بعد الحرب العالمية الثانية . وكانت مصر في دوامة ارهاصات التحول الاجتماعي العميق نحو الاشتراكية . فلا بد من استقبال « رحلة الى الغد » في ضوء هذه الاعتبارات مجتمعة . فالواقع الذي عاشه هكسلي ، هو الواقع الرأسمالي المعتم ، الذي يستغل العلم

٢٣٣ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

استغلا لا ينفي انسانية الانسان ، اما الحكيم فقد عاش واقعا مغائرا ، واقعا متخلفا عن الحضارة الانسانية المعاصرة . وبالتالي فان موقف هذا الواقع المتخلف من « العلم » يجب ان يختلف بالضرورة عن الواقع الاوربي المتقدم علميا ، والايل للسقوط سياسيا واقتصاديا في نفس الوقت .

وتبدأ « رحلة الى الغد » بأن الجهات العلمية قد طلبت من مصلحة السجون ان تبحث لها عن سجينين محكوم عليهما بالاعدام للقيام بمخاطرة علمية هي السفر في صاروخ عابر للقارات ، مقابل الغاء حكم الاعدام . ويتم اختيار مهندس وطبيب لهذه العملية ، لانهما اكثر قدرة من غيرهما على التكيف مع الجو العلمي لهذه الرحلة الفضائية . ويتوقف بهما الصاروخ على سطح كوكب بعيد ، فتبدأ « الحياة » في التغير عما كانت عليه فوق سطح الارض . لم يعد لهما ما يملان لان طبيعتهما الجديدة تمنحهما الخلود دون طعام . لم يعد لهما ما يحلمان به لان ذاكرتهما الجديدة لا علاقة لها بالماضي ، ولا بالمستقبل . ولم يعد لهما ما يلهوان به او يستمتعان لانهما تحولوا الى شحنة كهربائية لا تختلف عن الصاروخ الرابض معها . ويدور بين السجينين هذا الحوار :

الاول : ولكن ماذا ؟ .. انت عاجز .. العقل هنا عاجز عن احداث شيء .. لانه غير مطلوب من العقل ان يعمل ما دام العمل هنا لا معنى له . ما دامت الحاجة اليه لا وجود لها . اننا لم نعد بشرا . افاهم ؟ لم نعد من البشر نحن آلة صماء . نحن مجرد جهاز يشحن بالكهرباء . يملأ بالحياة . ولكنه عاجز عن ان يحدث من حوله حياة ..
الثاني : (متأملا) عجبنا لنا ! .. عندما كنا على الارض كنا نتمنى الغاء الجوع والتعب والمرض .. كان هذا هو الكمال الانساني الذي نحلم به .. وها نحن هنا في الشبع والراحة والصحة الابدية .. فاذا نحن في عجز من نوع اخر !

الاول : عجز عن عمل شيء يشعرنا بالحياة .. الحياة في الحاضر وفي المستقبل ! اريد حاضرا .. اريد مستقبلا ! اريد ان يحدث شيء .. ان يتغير شيء .. اتظن اننا نستطيع الحياة طويلا هكذا بغير ان نصاب بالجنون ؟

الاول : هدى من روعك . وانتظر قليلا ! ساجد الحل .
الثاني : عقلي سجين .. عقلي يريد ان يتحرر .. قد يكفي الجسم مجرد الحياة من اي طريق .. بالغذاء او الكهرباء .. ولكن العقل لا يكتفي بمجرد الحياة المادية . انه يريد ان يتحرر من الجمود .. حياته هو أن

يعمل .. ان ينتج .. والا اصابه العطل ثم الخلل .
 هذه اطراف القضية كما حددها الحكيم ، او هذا هو مدخل القضية
 على وجه ادق . لقد سبق ان قلت ان « الشكل » في هذه المسرحية هو
 الطريق الوحيد الصحيح الى فهم مضمونها ، ولذلك اقول ان اختيار الفنان
 لقالب اليوتوبيا العلمية هو احساس عميق بالارتباط الوثيق بين قضية العلم،
 والمجتمع الانساني ، في المرحلة الراهنة . كذلك جاءت صياغته للشخصيات
 الرئيسية في اطار الوظيفة العلمية لكل من السجينين — المهندس والطبيب —
 صياغة موفقة الى أبعد مدى حيث نستطيع بالتعرف على شقائهما العاطفي
 ان نضع ايدينا على « الجرح » الانساني في اعماق كل منهما . كما ان استحضار
 احدهما لصورة زوجته في خياله عند وصولهما الى الكوكب البعيد كان
 استحداثا لاداء تعبيرية جديدة سنلاحظ تطوراتها في اعمال الحكيم القادمة .
 اما الجانب الفكري فقد صاغه الفنان على فرض نظري يقول بأن المدينة
 العلمية القادمة سوف تقتل عنصرين هامين من عناصر الحياة الانسانية هما
 الماضي والعمل . والماضي في « رحلة الى الغد » ليس مجرد قطاع زمني ،
 وانما هو « الروح » و « العاطفة » و « الفن » . فبانعدام الماضي يتحول
 التاريخ الى كلمة غير ذات معنى . والتاريخ هو المضمون الواقعي لتجريدات
 القلب البشري . والعمل في « رحلة الى الغد » هو الاخر ليس مجرد الانتاج
 الالي ، وانما هو « تحقيق الذات » وتجسيد عالمها المطلق في جزئيات نسبية
 محسوسة . ولعل توفيق الحكيم في مدخل رحلته الى الغد اراد ان يقول
 لنا كل هذا : ان انتصار العقل والعلم والفكر يساويه اندحار القلب والفس
 والعمل ، اي أن « الغد » هو نهاية « الانسان » وقد اراد الفنان ان يطيح
 نهائيا بأية « احلام » في غد أقل بشاعة ، فأدار هذا الحوار بين السجين
 الاول والسجين الثاني .

- لن نموت ! ..
- انك تلفظها الان بنبرة الفرع ! ..
- لن نموت .. انه حقا لمفرع ان نظل هكذا .. دائما .. بغير غد !
- وبغير جوادث
- وبغير عمل
- وبغير ملذات
- وبغير رغبات
- وبغير حرية
- بل الحرية هي كل ما ظفرنا به . الم نتحرر من كل الحاجات ومن

٢٣٥ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

كل المطالب ؟ لسنا في حاجة الى شيء . ليست هذه هي الحرية ؟
— لا . . هذه ليست الحرية ! هذا الجبل المعدني القائم امامنا .
انظر اليه ! هو ايضا ليس في حاجة الى شيء ؟ لا . . الحرية هي ان
نحتاج ونعمل ، ونحدث شيئا ، وننتج جديدا . هي ان نصنع حاضرا
ومستقبلا . هي أن نؤثر في غـيرنا وفي الحياة التي حولنا . الحرية هي
الانسانية .

لقد آثرت ان احذف من الحوار عبارة « السجين الاول » او « السجين
الثاني » حتى يتضح لنا انه لم يكن حوارا قط . وانما هو «مولوج » غـي
داخل الفنان ييلور اقصى ما وصلت اليه الفلسفات المثالية من « سلاح
ضارب » للفلسفات العلمية . هذا السلاح القائل بأنه اذا احتل العقل والعلم
مكان القلب والعمل فقد انتحرت حرية الانسان على صليب الحضارة الحديثة .
وتصبح القرية والطبيعة والغابة هي البديل الجديد للمدينة . وعندما يقول
السجين الثاني أنه لابد من ايجاد طريقة « طريقة لموتنا . لن نقبل ابدا ان
نصير شيئا جامدا خالدا كهذا الجبل » يصبح الموت هو العنصر الانساني
الوحيد الباقي « في مثل هذه الحياة » ، فاذا ما تذكر السجين الثاني ان
الصاروخ الملقى على مبعدة قريبة منهما قد يستطيع ان يصنع شيئا
« فلنحاول » يهلهل زميله قائلا : دعني اقبلك ! . لقد عدنا بشرا . . عاد
الانسان غـينا ، وأنت تلفظ كلمة « نحاول » .

على ان توغيق الحكيم لا « يقلد » هكسلي تقليدا حرفيا فيجعل من
صورة المستقبل هي الشاشة الوحيدة امام العين الانسانية المعاصرة . انه
في مستوى التكنيك المسرحي يحاول ان يضيف شيئا جديدا « يؤكد » بهوجهة
نظره . وذلك بأن ينجح السجينان في العودة الى الارض مرة ثانية ، واذا
بالدنيا قد تغيرت ، واصبحنا في عالم جديد . وهكذا يربط الفنان بين فكرة
الزمان في « اهل الكهف » وفكرة المكان في « شهرزاد » ويصوغ منهما فكرة
ثنائية واحدة من الزمان والمكان في « رحلة الى الغد » . فالرحلة في جواهرها
قطاع جديد في الزمان ، وقطاع جديد في المكان . واذا كانت الرحلة الى
المكان « الكوكب البعيد الملعون » قد اصابنا الانسان بالذعر واليأس
والرغبة الصادقة في الموت ، فان الرحلة في الزمان « بالعودة الى الارض »
تؤكد نفس الدلالة .

لقد عاد السجينان ، او بالاحرى المهندس والطبيب ، لانهما لم يعودا
سجينين بعد نجاح الرحلة فقد غـازا بحياتهما مرتين : الاولى حين قبلنا القيام
بهذه التجربة العلمية ، والثانية حين تمكنا من العودة الى الارض . وعندما

يعودان يكون الزمن قد غير من طبيعة الحياة على الارض ، فليس ثمّة حروب ، ولا دول تسيطر على دول ، كل الامم سواء في الاكتفاء والعلم والتقدم الحديث . ولكن الخلاف قائم دائما في كل الامم والشعوب ، بين طائفتين : طائفة تريد المضي بشجاعة الى الامام ، وطائفة تريد الوقوف والنظر بعين الخوف الى الخلف . وحدد الحكيم مهمته الفنية في المرحلة الجديدة من حياة المهندس والطبيب بأن خلق لكل منهما طريقا خاصا به . احدهما احب الفتاة السمراء التي استقبلته عند هبوطه الى الارض ، وهي تنتمي الى حزب « الماضي » والعواطف والفنون والعمل . والاخر احب الفتاة الشقراء ، وهي تنتمي الى حزب « المستقبل » والعقل والعلم والفكر . ويجري الحكيم هذا الحوار الدال بين السمراء والشقراء :

السمراء : الى الهاوية . الكارثة . ذلك هو الامام الذي نسير نحوه بفضل جراحة حزبك . واذا كنتم قد فزتم طويلا بالحكم ، فذلك لانكم استطعتم ان تبهروا انظار الناس بمخترعاتكم والاتكم واجهزتكم التي اراحت الناس واطعمتهم واسكنتهم والهتهم . ولكن الناس لا يستطيعون ان يعيشوا طويلا بالطعام وحده . انهم يريدون ان يشغلوا حياتهم بشيء . انهم يريدون ان يعملوا . اعطوهم عملا . دبروا لهم العمل .

الشقراء : العمل .. العمل .. العمل .. تلك هي النعمة الخبيثة التي تردونها دائما .. لتوغروا الصدور ، وتثيروا المتاعب . السمراء : انها ليست نعمة .. انها حقيقة .. راجعي الاحصاءات الرسمية من حوادث الانتحار ! العلماء الان يبحثون ذلك ، وانت تعرفين ، وكل حزبكم يعرف ، ويرتعد قلعا .. ان نسبة عدد المنتحرين ترتفع كل شهر على نحو مخيف .. لماذا ينتحر الناس اغواجا ؟! لانهم لا يعرفون ماذا يصنعون بالحياة .

لا شك اذن ان « الكوكب الملعون » الذي زاره السجينان ، لم يكن سوى الصورة لهذا الاصل الارضي ، وكان توفيق الحكيم قد بنى مدينتين مترادفتين اولاهما تجربة تمهيدية للآخرى . اما المدينة الارضية فلا سبيل الى انكار انها تمثل مستقبل الاشتراكية العلمية عند التطبيق . على أنه من اليسير ملاحظة « المزالق » التي تورط فيها الفنان في رحلته الى الغد . اول هذه المزالق انه عنى بالمعنى الفيزيقي العملي للعلم دون سواء من المعاني . والمزالق الثاني انه عنى بالمعنى المطلق لكل من العقل والقلب فأحس بهوة عميقة تفصل بينهما ، وبالتالي فثمة انفصام ابدى بين الفكر

٢٣٧ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

والعمل . والمزلق الثالث هو التعميم الذي سقط في شبাকে حين تصور الحضارة الانسانية في مستوى كيفي واحد ، عندنا في الشرق كما هي عندهم في الغرب . والمزلق الرابع انه لم يفرق بين العقل والعلم في ظل الرأسمالية ، وبينهما في ظل الاشتراكية .

ولقد تسببت هذه المزالق الفكرية في اصابة البناء الدرامي بكثير من الخلل ، واحيانا بالجمود . اصاب بالخلل عندما خلا من الاساس والاعمدة التي تحمل البناء . واصبحت المسرحية عملا هائلا على وجهه لا يجد له مستقرا . وربما كان السبب في ذلك هو اختيار الشكل التعادلي الصارم في مظهره ، والخالى في جوهره من عناصر التماسك . فالحق ان اختيار قصة الحب والزواج والجريمة التي جاءت « خلفية » لتكوين شخصية السجين كان اختيارا لاولى الثغرات التي اصابته البناء بالخلل . وذلك ان التكوين « الانساني » للشخصية يتطلب ان يكسوها الفنان بلحم ودم التجربة الحية . اما في « رحلة الى الغد » فقد كساها بثوب التجربة الفكرية ، تجربة الذهن والتعميم التي تتناقض تماما مع المقومات « الانسانية » العادية فان نبدا بالنفسي والجزئي والمحسوس ، يتعمين علينا الاستمرار على هذا النسق حتى نوغر للعمل الفني شروط الاتساق والتكامل . اما ان نبدا بالنسبي ثم نعامله في منتصف الطريق معاملة المطلقات ، فان ذلك المنهج في التعبير يؤدي الى نوع من الازدواجية يصيب البناء المسرحي بالخلل ، كما ان « اختيار الاسباب » التي من اجلها تم انطلاق الصاروخ بهذين السجينين دون البشر اجمعين كان اختيارا عشوائيا لا يتفق مع مسار الاحداث الدرامية التي تجسدت في اعلى ذراها عندما هبط الصاروخ على ظهر الكوكب البعيد . وقد كان « الخلل » عنصرا مشاركا للجمود في انخفاض المستوى الفني للمسرحية . ولعل مصدر الجمود هو ذلك الاسلوب التقريري المباشر والرموز السطحية الواضحة التي صاغت النسيج الاساسي للمسرحية . واذا قيل ان الفنان « مضطر » الى التقرير بحكم التجربة الذهنية التي عاشها في صياغة مسرحيته ، اجبنا بأن ولز وهكسلي على السواء لم يهبطا الى هذا المستوى الساذج من مستويات المباشرة والخطابة بالرغم من انشغالهما بنفس القضية التي عالجهما الحكيم . ولعل الحوار التقريري المباشر في « رحلة الى الغد » هو الذي تسبب فيها اصاب شخصياتها من جمود ، وافتعال . تتكلم الفتاة السمراء عن الفريق « المستقبلي » قائلة « لم يعد عندهم للحب قدسية كما ترى » ولا نرى حادثة واحدة تدلل على صدق هذا « الحكم » . وتقول مرة أخرى « ان كثيرين منهم اشبه حقا

بالالات المتحركة » وهو حكم بالاعدام على انسانية الانسان ، فلا نرى موقفا انسانيا يقدم الحثيات اللازمة . وتقول مرة ثالثة « انزل يا سيدي الى الشوارع والحقول والمصانع تجد الانسان الالكتروني هو الذي يقوم بالزراعة والصناعة والخدمة العامة في حين أنك ستجد الانسان الحقيقي واقفا او قاعدا يتثائب » وبالرغم من هذا الحكم الخطير على مستقبل البشرية بأسرها ، فإن الشخصية الاخرى — المخاطبة — لا تقاوم الحكم ولا تصارعه ولا تنزل الى الشارع في حالة « فعل » بل نعاس اقرب الى الموت ، وسكون اشبه بالعدم .

لذلك يصبح القوام انفكري المنهار للمرحية ، هو الوجه الاخر للقوام الدرامي المتهاك . فالحكيم يفهم « العلم » بين جدران المعمل فحسب ، وينكره كمنهج اجتماعي . أي انه يتصور المستوى الفيزيقي للعلم ، ولا يتصور مطلقا مستواه الفلسفي والمنهجي وتطبيقاته الاجتماعية . ولو انه تصور العلم « منهجا » لا مجرد انابيب وتجارب معملية لاستطاع ان يتصور « غدا » اخر غير الذي طالعه في رحلته . الغد الذي يوجه شؤون «روح» العلم لا اشكاله المادية وحدها . هذا التصور للعلم لا يقيد تناقضا غير قابل للحل بين العقل والقلب او بين الفكر والعمل . وانما هو يؤمن بجديسة التناقض بينهما على اساس واضح متين من « نسبتهما » القابلة للصراع . وهو بذلك يهدم مطلق العقل ومطلق القلب ، ويردم في نفس الوقت « الهوة » الميتافيزيقية بينهما لكي ينشأ ذلك التفاعل الجدلي الخلاق . فيصبح العقل ذا اطار تاريخي ، وكذلك القلب . ومن ثم يصبح في الامكان ان « يتطور » كل منهما فيلتقيان ويتصارعان ويفجران طاقة الانسان المبدعة . ولقد تجاهل الحكيم مستوانا الحضاري المختلف كيفيا عن المستوى الاوربي . فاذا كانت الحضارة الاوربية قد نهلت من الاكتشافات العلمية خلال القرون الاربعية الاخيرة ما يسمح لبعض ابنائها — كهكسلي — ان يتناول على العلم والروح العلمية بحجة «التشبع» ويمسي خياله الروائي نوعا من الاحتجاج المرضي على هذا التشبع .. فان حضارتنا العربية المعاصرة ما تزال رابضة في طور متخلف عن روح العصر بحيث ان خيالنا اذا احتج لا ينبغي — مع الصدق — ان يشطح بعيدا فيستعير من الخيال الغربي صورة «التشبع» العلمي ويحطمها ظنا منه انها صورتنا نحن . بل لعل توفيق الحكيم لم يتوقف لحظة واحدة امام دلالة العلم في عصرنا واختلافها من مجتمع الى اخر . فالتقبر الصناعي الاول الذي اطلقه الاتحاد السوفياتي عام ١٩٥٧ — عندما صدرت المسرحية — لم يكن نذيرا باعدام « الانسانية » في البشر .

لان الايدي التي اطلقتها تستظل بالاشتراكية التي تعمل اولا واخيرا على ان يستعيد الانسان انسانيته . اي أن وظيفة العلم الاجتماعية هي التي تحدد « الصورة » التي يمكن ان يكون عليها عالمنا في المستقبل . غاذا كانت وظيفته هي العمل بمقتضى اوامر النظام الرأسمالي ، فاننا لا ينبغي ان « نعلم » الحكم على النظام الاخر . فلا شك ان العقل والعلم في ظل الاشتراكية يصنعان شيئا مختلفا عما حدث في ناجازاكي وهيروشيما . وتلك هي القضية التي توقف الحكيم عندها طويلا فيما بعد . توقف عندها عام ١٩٦٣ حين صدرت مسرحية « الطعام لكل فم » . ويبدو ان السنوات الست بين صدور « رحلة الى الغد » و « الطعام لكل فم » كانت بمثابة السنوات « المليئة » التي شكلت نقطة التحول الجديدة في رؤيا توفيق الحكيم .



بعد ست سنوات من صدور « رحلة الى الغد » كانت رؤيا الحكيم تستقبل انتصارات العلم والعقل البشري بمزيد من التفاؤل . لقد استطاع الانسان في اقرب مناطق العالم الى قلبه ووجدانه — في مصر — ان يحرز الكثير من المكاسب الثورية التي تبشر بغد مختلف كل الاختلاف عن الغد الذي سافر اليه منذ اعوام قليلة . كانت مصر قد انجزت مهام الثورة الوطنية الديمقراطية ودخلت منذ عام ١٩٦١ مرحلة الثورة الاجتماعية ، بل الثورة الحضارية الشاملة .

كانت مصر في بداية الطريق الطويل نحو الاشتراكية عندما أصدر الحكيم « الطعام لكل فم » . وفي مذيلة هذه المسرحية التي تعد في تقديري نقله كيفية جديدة في تفكير هذا الفنان المتطور ، سبع ملاحظات تقريرية ابداهها الحكيم في الاطار النظري الصرف . . قال :

✽ ان امام المسرح الجديد ، غير مهمة التجديد في الشكل مهمة التجديد في المضمون . ان عالمنا الجديد ليس مجرد عالم يائس عابث ، يعيش أزمة سوداء ، ويتحدث عن « لا جدوى » الحياة . . أظن هذه النظرة خاصة بجيل معين وظرف معين . . انه شباب ما بعد الحرب العالمية الثانية من الكتاب والفنانين في اوربا ، لكن هنالك ايضا عالما جديدا يبني نفسه . وهذا البناء الجديد يؤدي حتما الى نظرة جديدة الى كل القيم . . ليست نظرة سوداء بل هي نظرة جادة فاحصة منشئة لا ترى الدنيا عبثا متكررا ، بل تراها خلقا مستمرا .

✽ . . ومعجزات العلم في الانتاج الزراعي سوف تحدث انقلابا ايضا في نظرنا الى الزراعة . لن تكون علاقتنا بالارض تلك العلاقة العاطفية

القديمة التي تجعل الفرد يحق له امتلاك الارض ليزرعها على هواه .
 * لو فرضنا ان العلم استطاع — باكتشافاته العجيبة — القضاء على
 الجوع بالانتاج الكامل ، فان مشكلة كبرى لن تلبث ان تواجهنا هي التوزيع :
 كيف يتم التوزيع في انحاء العالم بهذا الانتاج الهائل الزهيد القيمة دون
 الارتطام بحواجز النظم الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ؟
 * من اعجب الظواهر وافظعها ان نرى اكثر من نصف سكان العالم
 يتضورون جوعا في حين ان الطعام يتراكم والمحصولات تفيض في بعض البلاد
 الاخرى ، فتحرق او يلقى بها في البحر ، محافظة على مستوى اسعارها .
 * لو ان الغاء الجوع كان هو المؤدي الى تغير النظم السياسية
 والاقتصادية والاجتماعية لكان الامر سهلا . لكن الصعوبة هي في ان يكون من
 الضروري البدء بتغيير النظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، ليسهل
 الغاء الجوع .

* اذا رايت الوحوش في الغاب تنطلق حرة هادئة يرفرف عليها السلام
 فاعلم ان بطونها مملوءة بالطعام . . لهذا كان الطعام مرتبطا بالحرية والسلام .
 * ان الذي سوف يغير وجه العالم غذا هو تغير وجه الاقتصاد والذي
 سوف يغير وجه الاقتصاد هو تقدم العلم .

في هذه الكلمات الواضحة ، نضع ايدينا على البوصلة النظرية التي
 قادت اعماله التي تبدأ « بالطعام لكل فم » وتنتهي « برحلة قطار » مروراً
 « بشمس النهار » . فالحق ان ثمة خيطا واحدا يربط هذه الاعمال فيما بينها
 اولاً ، ثم بينها وبين « شهرزاد » و « رحلة الى الغد » ثانياً . هذا الخيط العام
 الشامل هو قضية « العقل والقلب بين الفكر والعمل » .

وليكن سبيلنا الى جوهر « الطعام لكل فم » هو نفس السبيل الذي
 سلكناه في « رحلة الى الغد » : الشكل . والشكل في « الطعام لكل فم » اقرب
 ما يكون الى ذلك العمل الواقعي الرائد « يوميات نائب في الارياف » . .
 كلاهما نقلة كيفية جديدة في رؤيا الحكيم ، وكلاهما نقلة كيفية جديدة في النسيج
 الذي صيغت منه هذه الرؤيا . وبالرغم من ان « يوميات نائب » في صميمها
 عمل روائي ، الا انها كانت تحمل صفتين في وقت واحد ، الصفة الدرامية التي
 تعتمد اساساً من حيث الشكل على الحوار ، والصفة الروائية التي تجعل
 من العمل قصة مفتوحة الذراعين تتداخل مع قصة اخرى تسكن مكان القلب
 من القصة الاصلية . كانت قصة ريم وقمر الدولة هي القصة الاصلية من
 ناحية الاطار ، وكانت القرية المصرية هي القصة الثانية التي سكنت مكان
 القلب من القصة الاولى . هذه الثانية بعينها نتعرف عليها في « الطعام لكل

٢٤١ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

فم « منذ البداية . غير ان الفنان في استجابته لمقتضيات الفن المسرحي ، يستحدث من جديد تجربة « خيال الظل » التي بدأها في لحظات خاطفة بمسرحيته السابقة « رحلة الى الغد » . خيال الظل اذن ، هو الاضافة التي يبرر فيها الحكيم فنيا هذه الازدواجية بين قصة « حمدي وسميرة » — الاطار العام للدراما — وبين قصة « طارق ونادية وامها » التي تشكل المضمون الفني للدراما . وعلى غير ما لاحظناه في « رحلة الى الغد » تخلو « الطعام لكل فم » من الخلطة الفنية التي يحدثها الانقسام بين طبيعة القصتين ، سواء في تكوين الشخصيات ، او حركة الاحداث ، او دلالات المواقف .

ان قصة حمدي مع شلة المقهى وتفاهات العمل اليومي ، وقصة زوجته سميرة مع الشلة التي احالتها السى دمية او قطعة من الاثاث ، هاتان الشخصيتان ترتبطان بقصة طارق ، الشاب الذي يعيش عمره بحثا عن سعادة البشرية ، وقصة نادية التي تعيش حياتها بحثا عن معنى العدالة . اي ان « الطعام لكل فم » هي قصة ذلك التقابل بين الحياة الثقافية والحياة الملية . من هنا تتميز اول ما تتميز بوحدة النسيج الدرامي ، ليست هناك تناقضات تمزق هذا النسيج ، وانما هناك تناقضات تحيي الصراع والتفاعل بين مختلف الاطراف .

و « الطعام لكل فم » فانتازيا علمية ايضا ، تكاد تقترب من « طعام الالهة » لولز من ناحية المضمون ، وتقترب من المسرح الملحمي عند بريخت من ناحية الشكل . ولكي نحتمي هذه المقارنات من الاطلاق والتعميم نقول ان الحكيم في هذه المسرحية يغادر عالم الدوس هكسلي مغادرة نهائية ، ويرتكز على الاساس المثالي للاشتراكيات الخيالية الذي ارتكز عليه ولز في بناء يوتوبيا العلمية . ونقول ايضا ان الحكيم في هذه المسرحية يغادر عالم المطلقات الساكنة باشكالها الذهنية المجردة، ويرتكز على الاساس الفولكلوري الذي ارتكز عليه بريخت في بناء مسرحه الملحمي . ومع ذلك تبقى ثمة مسافة موضوعية بين مسرح الحكيم وروايات ولز ، وبين مسرح الحكيم واعمال برتولد بريخت . الا ان المسافة الاكثر اتساعا هي المسافة التي تباعد بين الحكيم وبين مسرح « اللامعقول » الذي ينسبه اليه البعض ، او ينسبه هو السى نفسه .

هو بعيد كل البعد عن « اللامعقول » في الشكل لا في المضمون فحسب، لان استخدام « خيال الظل » امعان في المعقول الشعبي البسيط الذي يكاد ان يصبح فنا تعليميا تقريريا مباشرا . وليس كذلك من اللامعقول الذي يستخدم اللغة ويكون الشخصيات ويلون المواقف بطريقة تنأى كثيرا عن اي «موروث

تقليدي « . والاجدى ان يقال انه قريب من « روح » بريخت في استيحاء الفنون الشعبية ، والاجدى ان يقال انه قريب من روح ولز في استيحاء العلم منجزات الانسان في المستقبل .

والمرحية تبدأ حين يلاحظ حمدي وسيرة ان « نشعا » مقاجنا قد ظهر على الحائط ، فيطلبان من الست عطيات القاطنة في الشقة العليا ان تنزل لتشاهد بنفسها ماذا صنع « غسيلها » في الغرفة . ثم يطلبان منها ان تقوم « بتبيض » الحائط الذي أصابه الماء بهذا النشع . وبينما يكون حمدي في طريقه المعتاد الى المقهى للقاء الشلة اليومية للعب النرد ، وبينما تكون سيرة في طريقها المعتاد الى شلتها ، يفاجئان كلاهما بأن النشع يزول لتحل مكانه صورة بانورامية باهتة لشاب وفتاة وسيدة . ثم يفاجئان مرة ثانية بالصورة تتضح والشخصيات الثلاث تتحرك ، واخيرا تتكلم . ونفهم من كلام الشاب انه حضر لقوه من الخارج ، وانه يعمل على انجاز مشروع « عند تحقيقه سوف يحدث انقلاب في تاريخ البشر . . اعظم من القنبلة الذرية » هذا المشروع هو الطعام لكل ثم « فكرتنا هي ان تحطيم الذرة عمل لا قيمة له عند الناس اذا لم يؤد الى تحطيم الجوع » . والشاب يعلم جيدا ان الغاء الجوع ليس هوية علمية وانما هو يعرف « عندما نلغي الجوع سنلغي في نفس الوقت عبودية الانسان للانسان » . ولكن الطريق الى المشروع الجميل الباهر ليس مفروشا بالورود لان « من لهم مصلحة في السيطرة على الناس والشعوب لا يناسبهم الغاء الجوع . . ان الجوع هو سلاحهم في السيطرة الاقتصادية . وهم يفضلون بذل الجهد والمال في تدعيم اسلحة الدمار التي تزيد في انتشار الجوع . ولا يعملون خالصين من اجل الطعام والسلام » . من هنا كان شعار طارق — هذا العالم الشاب — هو نقيض المستقبل في رحلة توفيق الحكيم السابقة الى الغد ، كان شعاره هو « كلنا أمل في الغد » . . تلك هي الغفزة الواسعة التي خطاها الحكيم من غد الى غد .

ولو ان المسرحية استمرت على هذا النحو من المناقشات التقريرية الجافة بين طارق ونادية وامها ، لاضيبت الدراما في مقتل . لهذا تتحرك الاحداث بين هذه الشخصيات الثلاث فنعلم ان هناك « سرا » تخفيه الام عن ابنها ، وتحاول الفتاة ان تفضي به اليه ولكن محاولات امها تحول قليلا دون ذلك . « قليلا » ويحدث الانفجار الذي لم يتوقعه احد ، اذ ان الام قد تزوجت بعد وفاة زوجها والد طارق ونادية من ابن عمها الذي كانت تحبه منذ الطفولة وحالت الظروف دون زواجهما فيما مضى . غير ان نادية تؤكد ان وفاة ابيها لم تكن طبيعية وانما هناك « جريمة قتل » اشتركت فيها الام مع حبيبها

الطبيب . وتصبح المشكلة التي امامنا هي : ماذا يصنع طارق ، العالم الذي يريد ان يغير وجه التاريخ بانجاز مشروع الطعام لكل فم ؟ نادبة حريصة اشد الحرص على « عقاب » الام ولو ادى الامر ان تبلغ جهات الاختصاص . اما طارق فله رأي مختلف ، يقول « ثقي يا نادبة ان مشروعني هذا هو العدالة .. العدالة كما يفهمها عصر الذرة .. وعصور الغد » اما عدالة هاملت والكثرا — وقد استشهدت بهما نادبة في التدليل على اهمية الانتقام من الام — فلم تعد في رأي طارق الا كلمات جميلة ليس لاحد في عصرنا ان يضع حيايته من اجلها . وبينما تتصور ناديا ان موقفها هو موقف « العقل » يرى طارق انه موقف « القلب » المنفعل بالعاطفة ، لان موقف العقل هو موقف العلم . وموقف العلم هو الحركة « ازميتي هي ازمة عصري .. اذا وقفنا نموت .. عصرنا صاروخ انطلق اذا ابطأت حركته احترق » على النقيض من الموقف في « رحلة الى الغد » حيث يصبح السكون البارد كالموت هو « الحياة » ويصبح الموت هو الامل ، على النقيض من ذلك يهتف طارق « نحن مرضى بالحركة .. وفي علاجنا من هذا المرض موتنا » .

وتنتهي القصة الداخلية — جوهر المسرحية — برحيل طارق وناديا عن بيت الام لتعيش حياتها — ونخرج مع المؤلف الى الاطار الخارجي ، او القصة الاصلية المفتوحة الذراعين ، لنستمع الى « حمدي » وقد هجر المقهى نهائيا وانتهى عهد النشلة من حياته ، واشترى ميكروسكوبا وكتب كثيرا يزدهم بها بينه وعقله ، نستمتع اليه وهو يصوغ معنى جديدا للحرية يختلف عن المعنى الذي صاغته « رحلة الى الغد » اختلافا جذريا ، يقول « ان الغاء الجوع هو الغاء العبودية على الارض ، عبودية الافراد .. وعبودية الشعوب .. الطعام هو الحرية » . لقد تغيرت حياة حمدي ، كما تغيرت من قبل نظرة توفيق الحكيم ، الى العلم والغد والانسان . وليس من المهم ان تبقى نادبة وطارق على جدار الغرفة بمنزل حمدي وسميرة ، وانما المهم ان يتحول حمدي الى امتداد لطارق ، وتتحول سميرة الى امتداد لنادبة . وليكن ما حدث ذات يوم على الحائط مجرد « حلم » في حياة حمدي وسميرة ، في حياة الانسان العادي البسيط في عالمنا . لتكن المسرحية هي تجربة التفاعل بين « الواقع » و « المثال » تجربة الصراع بين « الفن » و « الحياة » . وهي التجربة التي لخصها الحكيم في هذا الحوار المركز بين حمدي وسميرة ، عند مناقشتها لموضوع الكتاب الذي بدأ في تأليفه منذ انتهت قصة طارق ونادبة فوق الحائط:

حمدي : عنوان الكتاب ؟ ما رأيك فيه ؟

سميرة : ولكنك لم تفتحه منه بعد ؟

حمدي : هذا صحيح . ولكن العنوان احيانا يوحى بالاتجاه . اني لا اريد عنوانا علميا . ان الكتاب ليس كتاب علم .
سميرة : اعرف . انه كتاب حلم لا علم .
حمدي : بالضبط . الحلم الذي يسبق العلم . انا لست بعالم . طارق هو العالم . كان عالما حقيقيا . وكان مشروعه ولا شك قائما — كما أمكنني ان أفهم — على أسس علمية : الطاقة واستنباطاتها — وتطبيقاتها على اوسع نطاق . لكنني انا هنا أهد لطارق . لان طارق سوف يعود .

سميرة : سوف يعود ؟

حمدي : ليس طارق بالذات . علماء من امثاله . ولكنه عندما يعود يجب ان يجد الدنيا كلها مستعدة لمعاونته . يجب ان تكون الدنيا كلها قد التهب خيالها التهابا ، وعاشت في هذا الحلم بكل جوارحها .
سميرة : (تشير الى المكتبة) كما عاشت في هذه القصص .
حمدي : نعم . قصص ويلز وجول فيرن وغيرهما عن الرحلة الى الكواكب والصواريخ وسفن الفضاء . كل هذه القصص غمرت الدنيا في الخيال والحلم ، فكان من السهل بعد ذلك الانتقال الى العلم .. الى الواقع .

وهكذا تنتهي « الطعام لكل فم » بحل التناقضات المفتعلة بين العلم والفن ، بين العقل والقلب ، بين الفكر والعمل ، وذلك بأن تصور الحكيم هذه الظواهر جميعها في قالبها النسبي واطارها التاريخي . كذلك لم ينطلق في رؤية المرحلة المعاصرة التي يجتازها الانسان الحديث من زاوية الحضارة الغربية ، وانما من زاوية المرحلة الحضارية المتخلفة التي نعيشها في الشرق العربي . وبالتالي فان دلالة « العلم » في بناء حضارتنا تختلف عن دلالاته في انهيار حضارتهم .

بين « رحلة الى الغد » و « الطعام لكل فم » مسافة فكرية طويلة . فالاولى تنظر الى العلم نظرة يشوبها ألفزع من الغد ، بينما الاخرى ترى على العكس ان العلم هو مخلص البشرية ومنقذها الوحيد من مشكلة البشر الازلية : الجوع . على ان المسرحيتين كليهما تتكاملان في دلالة فكرية واحدة ، هي التصور المثالي لمشكلات الانسان : اذ تقول « رحلة الى الغد » بفظاظه ما يمكن ان يؤدي اليه العلم من برود وجمود في حياتنا اليومية ، في حدود ان العلم مجموعة من انابيب الاختبار بين جدران صماء هي العمل . وتأتي « الطعام لكل فم » لتقول ان هذا العلم المعلمي يمكن ان يزيد خيرات الحياة

٢٤٥ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

ويقضي على مشكلة الجوع . هذا منهج مثالي في الفلسفة ، يتجاهل المعنى الاجتماعي للعلم ، أي أنه يغفل العلم كمنهج في التفكير الاجتماعي . والمنهج العلمي في الفكر الاجتماعي يستضيء بالخريطة الطبقيّة للمجتمع والعالم بأسره ، ويبدأ في حل مشكلة الجوع انطلاقاً من الأرض الاجتماعية وطبيعتها لا من بين جدران المعمل . فربما ينجح العلم المعمل في الاستفادة من خيرات الطبيعة وزيادتها ، ولكن البناء الطبقي للمجتمع الانساني سيقيح للقلّة ان تستأثر بهذه الخيرات ومن ثم تتحكم في الكثرة، حتى اذا اقتضى الامر ان تلقي هذه القلّة بخيرات الطبيعة في البحر ، كما يحدث بالفعل في بعض أقطار العالم . أما المنهج العلمي فيدرس المجتمع الانساني ويحلله طبقياً ويستفيد من العلم المعمل ، ومن بقية العلوم الانسانية حتى يصل الى الحلول الجذرية الواقعية الثورية ، بدلا من الحلول الخيالية التي تتراءى لدى بعض الحاليين، كما هو الحال عند بطل « الطعام لكل نم » .

واذا كانت هذه المسرحية قد حلت نسبيا مشكلة التناقض بين العقل والقلب أو بين العلم والفن ، فان مسرحية « شمس النهار » التي صدرت عام ١٩٦٤ قد حلت هي الأخرى — نسبيا أيضا — الطرف الآخر من المعادلة : مشكلة التناقض بين الفكر والعمل . وهي مسرحية تعتمد على البناء الاسطوري ، ولكنها أيضا تعتمد على ما يمكن تسميته بالقلوب التعليمي الذي يسهل ملاحظته — كما يقول الحكيم نفسه — في كلفة ودمنة ، وحكايات لافونتين ، وبعض مسرحيات بريخت كمسرحية بادن التعليمية .

وتبدأ المسرحية بموقف واضح ومحدد للأميرة شمس النهار التي رفضت الزواج من جميع الذين تقدموا لها من الامراء والكبراء والعظماء ، وارتضت أن تخطب لانسان بسيط هو « قمر الزمان » الذي اشترط أن يعيشا معا فترة من الزمن قبل الزواج ، يرتادان خلالها فيافي الحياة ومغازاتها . وقبلت الأميرة هذا الشرط الغريب لأنها توسمت في « قمر » أنه سيحقق لها مبتغاها من الاحلام . وفي مكان ما يطل على المدينة من بعيد ، عاشا معا حياة بدائية توائمها العمل الشاق المضني . وفي هذا المكان يلتقيان مصادفة باثنين من رعايا أمير آخرهما ملاحظ الخزانة ومساعدته وقد سرقا كيسا ضخما من المال . وتحديثهما شمس عن «جواهر» لا يتحلى بها الناس من الخارج ، فيتساعل الملاحظ دهشا :

الملاحظ : ماذا تقول ؟!

شمس : الجواهر التي تحملها في الداخل .

ثورة المعتزل

٢٤٦

الملاحظ : في الداخل ؟!

المساعد : ايووجد جواهر تلبس في الداخل ؟!

الملاحظ : اسألهم ياخي!

المساعد : هذا شيء لم يسمع به أحد .

الملاحظ : وما فائدة هذه الجواهر التي تلبس من الداخل ولا يراها أحد؟!

شمس : يراها صاحبها وتضيء نفسه .

الملاحظ : فقط ؟

شمس : ويراهما المقدرون لها ، وتضيء نفوسهم ..

المساعد : كل هذا من الداخل ؟! ..

شمس : نعم .

فاذا استطردت شمس بأن الصدا أو القذر والغبار متراكم على «الجوهرة» فهي كابية خابية لا تضيء ، أكمل قمر : « .. وما ان تردوا هذا المال الى مكانه ، حتى تشعروا بالضوء قد شمع في داخلكم » .
بهذه النقطة تبدأ المرحلة الجديدة من تطور المسرحية ، اذ تعود شمس النهار وقمر الزمان بالرجلين الى أميرهما . وهناك تدور الاحداث المثيرة التي نعرف منها أن الأمير يرغب في الزواج من شمس النهار التي رفضت الجميع . وهو لا يعلم ان شمس النهار امامه بلحمها ودمها ، وان كانت في ثياب خشنة لرجل بسيط ، فاذا علم حقيقة الامر ، ارتضى ان يهجر الامارة ، ويخرج معها الى رحاب الحياة فيصلا مع قمر الى ذلك المكان البعيد المطل على اسوار المدينة . حينذاك يرى اشباحا كالشجر ، عجفاء من الجوع ، تهد ايديها في زراعة وابتهاال . ويجري هذا الحوار بين شمس والأمير :

شمس : هل بقى في جرابك شيء من الخبز ؟

الامير : « يفتش في جرابه » نعم ...

شمس : أخرجه وضعه في تلك الايدي .

الامير : لكن ...

شمس : نفذ ما أقول لك .

الامير : « ينفذ » هاانذا افعل ..

٢٤٧ الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل

شمس : انظر الان ما سيكون ! ..

الامير : عجباً .. عجباً .. بدأوا يتحركون .. الايدي اخذت تضع الخبز في الافواه .. انهم يأكلون .. انهم يأكلون .. انهم يسيرون .. لقد فك السحر فعلاً .. فك السحر عن القرية ..

وتتبلور — من ثم — تجربة الامير في ان السائر على قدميه يرى اشياء، والراكب لا يرى شيئاً . الا ان ما يتبلور اكثر فاكثر هو « جوهر » المسرحية او عقدها . ذلك ان شمس تجد نفسها فجأة في موقع لا تحسد عليه ، بين رجلين : احدهما صنعها ، هو قمر ، والاخر صنعتها ، وهو الامير . من هذه الزاوية تتحول احداث المسرحية الى صراع مرير بين الرجلين من ناحية ، وبين شمس ونفسها من ناحية اخرى . ان قمر يؤكد في ياس « نحن فعلاً نحب مخلوقاتنا ، ولا نحمل لخالقنا الا التقدير » مشيراً بذلك الى شكه في أن تكون شمس قد احبت الامير وهجرته هو . ويحتدم الصراع لدرجة يختلط فيها الامر على المؤلف ، فيلجأ الى حله بخاتمتين مغايرتين لبعضهما البعض . الخاتمة الاولى يعود فيها الامير حمدان الى وطنه ممثلاً تعاليم شمس النهار وتجربتها معه ، يعود ليصلح هذا الوطن اصلاحاً جذرياً ، يعود لا ليصبح اميراً ، ولكن ليصبح عاملاً . عندئذ تتحدد الخاتمة بأن ينصح قمر شمساً ان تسلك نفس طريق حمدان ، ان تعود الى بلدها وتعمل على اصلاحه ، فاذا تساءلت شمس عما اذا كان هذا ممكناً بمفردها ، اجاب قمر « نعم .. بمفردك .. شعبك محتاج اليك .. ولن يقبل تغييراً واصلاحاً الا منك وحدك ، النابتة منه ، الناشئة فيه .. »

وعند اخراج المسرحية على المسرح القومي ، استجاب المؤلف للظاهرة المسرحية في تكاملها بغير من « شكل » الخاتمة بأن تنبئت شمس الى ان حبها الحقيقي ينبض باسم الرجل الذي صنعها . حينذاك تذكر الامير بقوله انه يحمل جزءاً من روحها ، وهذا يقتضي ان يكون على الدوام ، ثائراً مصلحاً . فيقول حمدان :

الامير : اعرف جيداً ما احمل « فحاة بعنف » ولكن هذا الرجل ماذا يحمل منك ؟!

شمس : هو الذي صنعتني

قمر : وهي التي صنعت في قلبي الحب

شمس : نعم كل منا صنع الاخر . كل منا صانع ومصنوع ، خالق ومخلوق ، في نفس الوقت . لذلك كان اندماجنا كاملاً .

ولا يطول الحوار حتى يقتنع الامير بصدق قولها فيتمتم في صوت خافت

« الشعب في بلدك يا شمس النهار يقدسك تقديسا ، لانك تركت قصرك واخترت شخصا بسيطا من الناس . وسترين بعينك كيف يلتف حولكما الشعب عندما تدخلان معا المدينة » ويخرج حزينا ، ويترك شمس وقمر وقد تلاصقا ، واخذا يشيعانه بانظارهما .. الى ان يختفي ، ويهبط الستار وهما يتلاصقان .

ولا شك ان الخاتمتين تختلفان من حيث الشكل اختلافا كبيرا . فالخاتمة الاولى حيث يذهب كل الى حاله ، دون ان يلتقي الحبيبان عند اسدال الستار ، اقرب الى روح الفن الذي يشحن نفسية المتلقي بنسار القلق . اما الخاتمة الثانية فهي تستجيب لروح الحدوثة التي تجمع الاحياء في تبات ونبات . الاولى استجابة للاعماق الغائرة في الوجدان ، والاخيرة استجابة عابرة للحظة الراهنة . ولكن هذه الخاتمة لم تغير قط من جوهر المسرحية . هذا الجوهر الذي يحل الطرف الاخر من المعادلة : التناقض بين الفكر والعمل . ان شمس النهار ليست شهزاد الجديدة التي قامت في حياتها بدور مزدوج : طوعت الفكرة المحلقة في اجواء الحلم لمستلزمات العمل الواقعي المجسد في شخصية « قمر » فكان هذا الرجل البسيط هو « صانعها » . وتمكنت بمزج الفكر بالعمل من « تغيير » الامير حمدان ، الرجل الذي كان هو الآخر يبحث عن فكرة مطلقة تدعى « شمس النهار » فراح يحقق عمليا في اصلاح وطنه اصلاحا ثوريا . لقد امست شمس النهار فكرا وعملا في آن . كذلك امسى قمر . لم يعد طاقة قادرة على العمل فحسب ، بل طاقة قادرة على الحب ايضا . اخيرا ، اخيرا جدا ، التحسم العقل بالقلب ، والفكر بالعمل .. وكانت النتيجة هي « الثورة » في وطن شمس ووطن حمدان على السواء .

تلك هي النتيجة التي توصل اليها توفيق الحكيم بعد كفاح مريـر ومعاناة هائلة : ليس العقل عقلا مطلقا ، ولا القلب قلبا مطلقا ، كلاهما ظاهرة نسبية لها اطوارها التاريخي ودلالاتها الاجتماعية . وهما لا يتفاعلان مع بعضهما البعض في حركة دائرية اقرب الى سكون النظام التعادلي ، وانما هما في صراع دائم مستمر لا يكف عن التجاوز الجدلي الى امام . وهكذا لا يصبح الفكر في واد والعمل في واد اخر ، بل ان العلاقة بينهما تصبح علاقة دينامية متطورة ، تنتقل بالظاهرة المشتركة من البساطة الى التركيب ، الى الاكثر تركيبا في مستوى كيني جديد .

وما ان اطمان الفنان صاحب هذه الرؤية الثورية الى سلامة النتائج

التي توصل اليها حتى راح يحاول تطبيقها على الواقع اليومي للشعب ، والمجتمع . من هنا كان الفصلان التمثيليان « رحلة صيد » و « رحلة قطار » من بواكير هذه التطبيقات التي تخلو من روعة الكشف حقا ، ولكنها تمتليء بكثافة الواقع الحي المتطور . على اننا نلاحظ ان الحكيم لا يطبق رؤياه على الواقع كتطبيق المعادلات النظرية على تجارب المعمل . وانما هو يصنع شيئا قريبا من « الاحتكاك » بين الواقع والرؤيا ، فلعل الشرارة الوليدة تخلق ذلك التوهج الجديد بكل ما يعنيه من اضافات العمل السى الفكر .

يعتمد توفيق الحكيم في « رحلة صيد » على نفس الحيلة الفنية التي استخدمها في « رحلة الى الغد » حين كان احد السجينين يستحضر صورة زوجته في خياله فتترأى له كائنا حيا مجسما وكأنها على شاشة سينا . وقد طور هذه الحيلة في « الطعام لكل نم » فجعل منها ما يشبه خيال الظل . واذا كانت هذه الحيلة تشكل منظرا سريعا في المسرحية الاولى ، وجزءا كبيرا من المسرحية الثانية ، فانها هنا في « رحلة صيد » هي قوام الفصل التمثيلي كله . ويضعنا الحكيم في قلب المشكلة ، او في بؤرة الحدث مباشرة . نحن امام رجل مجهول يقوم بالصيد في احدى الغابات ، ومن بعيد يصلنا زئير اسد خافت . وتتوالى تلك الصور السينمائية القريبة من خيال الظل ، وكأنها شريط من اللاوعي ينساب في مخيلة الرجل بلا ضابط . او هكذا يبدو من الخارج ، اذ يبدو أن ثمة خيطا يربط بين هذه الصور غير المتألفة . ان الوجه الاول الذي يحاورنا مع الرجل ، وجه فلسفي يقول ان الايمان شيء ضروري فيعلق الرجل بأن الايمان شيء بشري . هكذا لم يعد هناك شيء مطلق اسمه « الايمان » كما كان الامر في « شهرزاد » . ولم يعد الانسان خارج الزمان والمكان كائنا ميتافيزيقيا معلقا في الفضاء الاسطوري ، وانما اصبح الانسان « تجربة بشرية » ، اصبح كائنا حيا « في موقف » . والانسان في موقف ، هو بطل « رحلة صيد » فما ان يقول له الوجه الميت ، انه يشعر بالراحة في الموت ، حتى يتحفز الى معارضته بأنه يشعر بتعب ، بالتعب المقبل ، بمعاودة الكفاح « كفاحي مستمر .. لان العلم مستمر » . وهو فهم جديد للانسان ، والعلم ، والحياة يتجاوز به الفنان اسوار رحلته السابقة الى الغد . ذلك ان « الشك والحيرة ، والاثبات والانكار .. صيحات للعقل لا بد منها .. لكن القلب ينبض في الداخل .. من تلقاء نفسه » فقد ذابت الفواصل بين العقل والقلب ، كما انهارت الحواجز بين الفكر والعمل . يحتج وجه الزوجة المتوفاة بأنه لم يعد يتذكرها فيجيب بأن العمل أصبح شاغله

الأكبر . فإذا استأنفت الاحتجاج بأنها كانت يوما « منتهى » امله إجابها مرة ثانية « منتهى ؟! ايمن ان يكون هناك منتهى . . ونحن على قيد الحياة ؟! » لم تعد الحياة هي ذلك الكون الصامت والطبيعة الخرساء التي أصابت شهریار بجنون الرحيل محاكيا سندباد شهرزاد . لقد أصبحت الحياة هي « العمل » الذي بشرت به شهرزاد الجديدة : شمس النهار . ونصادف وجها ثالثا يذكره بالسعادة فيقول : اني سعيد طيعا . . لا استطيع القول اني تمس . ولكن هناك مع ذلك شيء « شيء يجعلني لا اهدأ . . يجعلنا لا نهأ . . نحن في رحلة صيد مستمرة » . ولعل هذه العبارة هي « ضربة المعلم » الحقيقية في كشف اسرار الموقف ، اذ لا يسدل الستار حتى نسمع اصواتا تملأ الغابة بصراخ من يستغيث ، اصواتا تؤكد ان « الدكنور في غم الاسد » . اي مفارقة تنضح بالمرارة جسدها الحكيم في هذا الموقف المثير ؟ ان من يتخذ شعاره « نحن في رحلة صيد مستمرة » هو بالتحديد « في غم الاسد » ! ولا تلبث الوجوه المتناثرة ان تتوحد في وجه واحد كبير ، ولا تلبث التساؤلات المبعثرة ان تتجمع في علامة استفهام كبيرة واحدة . وتنجاب الفشاوة عن عيوننا لنفهم ان الفنان هجر الشكل الذهني المجرد ، واقترب من البناء التجسدي المبسط لانه في نفس الوقت نزل من القمة الفكرية للجبل ، وامتزج بالتجربة الانسانية عند السفح ، عند تخوم الواقع البشري وغناه اللامتناهي . فلا ريب ان ذوبان التناقض الفعلي بين العقل والقلب ، وبين الفكر والعمل ، يؤدي بنا الى ان نكتشف بعمق ووعي نافذين التناقضات الحقيقية في واقعنا الثوري المعاصر . ليس هذا الطبيب الذي ينغنى بأننا في رحلة صيد مستمرة وهو في غم الاسد الا انساننا الجديد المغل بالاف القيود التي تثقل كاهله بالرغبة في الاستسلام او في اضافة قيود جديدة . وتوفيق الحكيم عندما يناقش وضعية هذا الانسان الجديد ، يستشعر حقا بضراوة المعركة في غابة تحاول بناء الاشتراكية . انه يستمع معنا الى اصوات الاستغاث ، ولكنه يركز الاضواء كلها على « غم الاسد » ، على « الغابة » . وهو يشاهد معنا محاولات الانقاذ ، ولكنه يفتح العدسة جيدا على تلك « الوجوه » التي تزاوم الحياة بـ « الانا » دون ان تفكر لحظة واحدة في « نحن » .

توفيق الحكيم يدرك عظمة التحول التاريخي في مجتمعنا الى الاشتراكية، ولكنه « يجسم » لنا الصعاب الهائلة التي تواجه هذا التحول من خلال الغابة التي ورثناها عبر الالف السنين . هو لا يناقش التفاصيل ، ولكنه يشير فقط الى فداحة الثمن الذي ندفعه اذا كنا ما نزال في رحلة صيد مستمرة ونحن

في ثم الاسد . وقد استمعنا معا الى اصوات الاستفائة من هول الاخطار التي تتهددنا : واستمعنا اليه وهو يناقش وجوهنا السلبية ، وبطولتنا الايجابية على السواء . بقي امامنا ان نستمع معه واليه وهو « يجسم » الجانب الاخر من المعركة ، الجانب القائل لها . اي انه ، وحتى تصبح الصورة كاملة ، لا سبيل الى الاكتفاء بالتقييم الفني لدور « المشاركين » في المعركة من القاعدة ، بل لابد من تقييم الادوار القيادية ايضا . وهي القضية التي عرضت لها المسرحية ذات الفصل الواحد « رحلة قطار » .

ولا ريب ان ثورنا — ككل ثورة — قد تعرضت منذ بدايتها لخطر عديده من الداخل والخارج ، ولا ريب ايضا ان التكوين الايديولوجي للقيادة الثورية لم يكن على درجة واحدة من التجانس وان كان هناك الحد الأدنى من الاتفاق حول الارض المشتركة التي انبثقت عنها الثورة . غير ان هذه الثورة بارضها المشتركة لم تتعرض لخطر كما تعرضت بعد انعطافها التاريخي نحو الطريق الطويل الى الاشتراكية ، هذا الانعطاف الذي نؤرخ له بقرارات يوليو ١٩٦١ لقد تضاعفت منذ ذلك اليوم ، اخطار الداخل والخارج ، واضيف عنصر جديد هو ان ذلك « الحد الأدنى » من الاتفاق القيادي لم يعد قادرا على ان يكون « ارضا مشتركة » تحمي الثورة من غائلة التناقضات الجديدة التي تجاوزت مرحلة الثورة الوطنية الديمقراطية الى مرحلة الثورة الاشتراكية . وقد اختار توفيق الحكيم احدى هذه اللحظات التاريخية الحرجة ، اللحظة التي يقرر فيها مصير ثورة ومساها ، لكي تكون نقطة البدء في النسيج الدرامي لمسرحيته القصيرة « رحلة قطار » . كان الفنان يقترب رويدا رويدا من واقعه المرئي المباشر . وكلما اقترب من هذا الواقع مبتعدا عن عالم المطلقات الفكرية المجردة : اقترب في نفس الوقت من التجسيدات الدرامية العميقة الاثر مبتعدا عن التقريرية والمباشرة .

وتبدأ « رحلة قطار » عندما يوقف سائق القطار عن السير لان الاشارة الضوئية التي تسمح له بالاستمرار في السير لا تأذن له بوضوح الرؤية ، فهو يراها « خضراء » والوقاد يراها « حمراء » اي انه هو يراها تأذن له بالسير . بينما الوقاد يرى الامر يستوجب التوقف . واذا كان السائق ارتضى التوقف مؤقتا ، فلكي يسأل الجاهل الى ارتضى ان تركب معه القطار منذ البداية . وتنشطر اراء « الركاب » الى قسمين واضحين : احدهما يوافق السائق على ان الاشارة خضراء وينبغي له الاستمرار في قيادة القطار والفريق الاخر يوافق الوقاد على ان الاشارة حمراء ، وينبغي التوقف تماما . وبين الفريقين من يراها لا هي خضراء ولا هي حمراء ، وانما هي صفراء « كالكرم »

ولكن من يراها هكذا قلة نادرة لا يقيم لها الوقاد والسائق والجماهير أي وزن . لذلك تنحصر المناقشة بين الأخضر والأحمر . وينزل الركاب جميعا للاشتراك في المناقشة المثيرة . ويستغل الفنان الذكي هذه الفرصة ليختبر تأملاته الفكرية في هذه الأمواج البشرية غير المتجانسة . ان أحد كبار رجال الأعمال يدخل في حوار مع فنان يشتغل بالموسيقى محتجا بأنه لا يستطيع ان ينتظر لان عمله لا تنتظر ، بينما الموسيقي في إمكانها الإنتظار . فاذا اجاب الموسيقي بأن ظروفه دقيقة لانه سيتزوج غدا ، استأنف رجل الأعمال حديثه قائلا انه هو ايضا سيطلق زوجته في نفس الوقت لا لانه لم تنجب اولادا بل لانه تريد انجاب الاولاد وهو لا يريد . ويعجب الموسيقي من ان الرجل الذي يصنع « شخصاشيخ الاطفال » لا يمقت شيئا كالأطفال ، بينما لا يريد الزواج الا لانجاب الاطفال . ان الحكيم بذكاء شديد وحساسية غاية في الرهافة والشفافية يعكس الانقسام الأكبر حول الأخضر والأحمر ، على أدق جزئيات الحياة اليومية في الواقع البشري . فليس الاختلاف حول لون الإشارة الضوئية اختلافا في مشكلة عابرة ومؤقتة ، وليس انعكاسا لاختلاف قوة الابصار العيني عند هذا او ذاك ، وانما هو اختلاف جذري في الأساس ، اختلاف في « وجهة النظر » الى الأشياء ، واختلاف ايضا في « المصلحة » التي يعبر عنها كل فرد ، وكل طبقة .

ولم يعد الأمر عند الحكيم كما كان في الماضي نظاما « تعادليا » يستوجب الاتزان الشكلي والاتساق الالي ، وانما الأمر في لحظات التاريخ الحاسمة يعبر عنه هذا الحوار :

السائق : مستحيل . . خطر الوقوف اشد من خطر السير .

الوقاد : وخطر السير اشد من خطر الوقوف .

ذلك انه اذا استمر القطار في الوقوف ، سوف يصل بعد دقائق قطار الاكسبرس ويسحقه امامه .

واذا كان موقف رجل الأعمال من مشكلة « الانتظار » قد عبر عن وجهة نظر تختلف مع وجهة نظر الموسيقي ، فان « المصلحة » تبلور موقفه أكثر فأكثر ، فيرى انه من الأفضل ان يشتري هذا القطار « الخردة » لاحتياج مصنعة الى « كذا طن حديد » في العام الواحد يحولها الى « شخصاشيخ » . وبنفس المقدار من الاختلاف بين الرجال ، نلاحظ الاختلاف بين النساء ، فتغفل احداهن التعاطف مع الموسيقي ، وتقع الأخرى في غرام رجل الأعمال . وهكذا

ينحت الفنان نماذجه من حركة الاحداث المحيطة بالموقف كله . الا ان الحكيم لا يخلق « انماطا » مركبة على نماذج مسبقة ، وانما هو يحرص على فردية شخصياته تفردا اصيلا يستمد منه اعماق خلجات الوعي البشري ولا وعيه معا . انه لا يجرؤ على التعميم من نتائج نمطية ، بل يحاول ان يحصل على الخط العام من ادق التفاصيل . فاذا كانت السيدة قد تعاطفت مع رجل الاعمال لثرائه ، فانها في نهاية الامر ليست « قالبا » مطابقا للآخر مطابقة حرفية . هي تختلف معه حول « المصير » من وجهة نظر مغايرة :

السيدة : يا للكارثة ؟ .. وهؤلاء الناس . هؤلاء الركاب . يجب ان ننبههم .
المالي : انت مجنونة ؟ اياك ان تفعلي .. انت لا تعرفين الجماهير ساعة

الكارثة انهم ينقلبون الى وحوش

السيدة : لكن ..

المالي : سنكون نحن اول الضحايا .. اسكتي .. اسكتي .. ارجوك ..

لا شأن لنا بشيء ..

السيدة : انهم يغنون ويرقصون ولا يدرون بما سيتبع ..

المالي : هذا خير لهم .

الا ان السائق لا يعياً بما يقوله الوقاد ، او ما يتوله النصف الاخر من القطار من امثال رجل الاعمال الكبير ، لا يعياً بشيء — من هذا لانه هو « المسؤول » الاول مما سيحدث ، ولانه ما يزال « القائد » ولانه — وهذا هو المهم — يرى السكة مفتوحة والاشارة خضراء ، ولا يبقى امامه الا ان يبسك بعجلة القيادة من جديد قائلا « الطريقة الوحيدة هي ان نسير » . ويستأنف القطار مسيره من جديد .

مرة اخرى يضع الحكيم الانسن في موقف . وتبدأ المسرحية من قلب الموقف ، بل ليست هناك بداية او نهاية ، وانما هناك موقف يختبر فيه الفنان طبيعة التجربة الانسانية . وانسان الحكيم في رحلته بالقطار ، ليس انسانا مريخيا مجهولا ، وانما هو انسان محدد شديد التحديد ، هو الانسان المصري المعاصر في قطار ثورته المجيدة . والتجربة لا تصدر عن خيال ميثاغيزيقي موغل في التجرد ، وانما هي تجربة شعبت مع قيادته الثورية في اشد حالاتها تأزما . لم تعد الصراعات قاصرة على جماهير الركاب ، بل

امتدت التناقضات الى الجهاز القيادي للقطار . اي ان الفنان وضع يده على الظاهرة الثورية في لحظة احتدام التناقضات بين الجميع : اذا كانت السكة متقلبة وسار القطار فسوف ينقلب بمن فيه ، واذا وقف في مكانه فسوف يجرفه الاكسبريس القادم وراه بعد قليل . واختار الحكيم اللون الاخضر ، اختار الحل الثوري ، وقرر السائق ان يسير القطار . ربما تصادفه المتاعب فيما بعد ، ولكن يبقى له شرف استمرار الثورة ، فاذا اقْبَلَ الاكسبريس حاملا الاجيال القادمة ، لم يسحق ولم يحطم ، وانما يبقى له شرف الامتداد الاكثر تطورا وازدهارا .

الفصل الحادي عشر السلطة والحرية أو الإنسان والنظام

من المحاور الرئيسية في مسرح توفيق الحكيم ، ذلك المحور الذي تدور من حوله مشكلات العلاقة بين الانسان ونظام الحكم الذي يعيش في ظلاله ، او مشكلات العلاقة بين السلطة السياسية الحاكمة ، وحرية الفرد او المجتمع المحكوم . ولا شك ان هذا المحور قد دارت حوله منذ القديم معظم الفلسفات والمذاهب بحيث يصعب على الادب والفن ان يقدم شيئا جديدا في هذا المضمار . وربما كانت المعرفة الفنية هي اقل مستويات المعرفة طموحا الى تفصيل الفكر والرأي ، لان الفكر السياسي والقانوني والاقتصادي والاجتماعي والفلسفي اكثر منها قدرة على هذا التفصيل . ولعل علاقة الفن بالفكر تبدأ من هذه النقطة على وجه التحديد . يبدأ الفن من العام في الفكر الى الخاص في الحياة ، فيكتسب صورته النوعية المستقلة كينيا عن بقية اشكال الفكر .

وعندما يسود الفكر على بعض الاعمال الكبرى لسارتر او اليوت او بيكيت ، فان سيادته لا تعني ان هذه الاعمال قد تحولت عن الفن الى الفكر، وانما تعني ان التجربة الشخصية التي يعاينها الفنان هي التجربة الفكرية، وهذه التجربة ليست الا عنصرا واحدا من العناصر العديدة التي يتكون منها العمل الفني . فاذا ما تكامل العمل الادبي فنيا لم يعد عملا فكريا محضاً قادرا على تقديم هذا الاتجاه او ذاك من اتجاهات الفلسفة تقديمها علميا مفصلا . وانما نحن نلجأ في هذه الحال الى الكتب النظرية للفنان — ان وجدت — لنستقي اهم السمات التفصيلية لمذهبه في الفكر . ذلك ان المعرفة الفنية لا يعينها الفكر لذاته ، وانما لعلاقته بالتجربة الانسانية

الحية . وهي لذلك فقيرة اشد الفقر في اعطاء صورة فكرية مفصلة لما يدور في ذهن ا ، ان ، بينما هي شديدة الفنى والثراء في اعطاء صورة مفصلة لما يدور في عقله ووجدانه وواقعه وتكوينه ، في آن واحد . اي في شكل معتقد ندعوه بالرؤيا التي تتجمع في بؤرتها هذه الاشعة كلها . ونحن حين نستخلص الشماع الفكري من مسرح فنان كتوفيق الحكيم ، فاننا لا نعزله عن رؤياه الفنية ككل . لهذا كان لابد لنا من التعرف على الارض الفكرية التي يسير عليها هذا الفنان من خلال ما كتب من اعمال نظرية كرس لها هذا الكتاب قسمه الاول . ونهيه نتبين ان مشكلة الحكم في حياة الحكيم من اهم المحاور التي يدور حولها ادبه بشكل عام ، ومسرحه بشكل خاص . انه في تلك الكتابات مثال المفكر الليبرالي الذي يتصور ملكوت الحرية في النظام الديمقراطي الغربي ، هذا هو الخط الفكري العام الذي ينطلق منه الفنان الى ما تضيفه الحياة من دقائق وتفصيل في اطارها النوعي الخاص ، وهو الاطار الذي نستشرف افاقته في ثلاثة اعمال هامة كتبها الحكيم .

وربما كانت « براكسا » هي اولى مسرحياته التي ناقشت هذه القضية ، وان كانت طبعتها الاولى التي صدرت عام ١٩٣٩ في ثلاثة فصول لم تكن بها التكملة التي صدرت في الطبعة الثانية عام ١٩٦٠ حيث بلغت المسرحية ستة فصول .

والمسرحية مأخوذة من حيث الاطار العام ، عن كوميديا اريستوفانيس « اجتماع النساء » . الا ان الحكيم قد غير في احداث المسرحية ومغزاها الشامل ما يجعل منها عملا قائما بذاته يناقش احدى المشكلات المصرية لحما ودما . وبالرغم من ان المسرحية في اصلها اليوناني كانت اشد اغراء للحكيم لانه يلتقي مع كاتبها في الموقف من قضية المرأة ، الا انه كان حريصا على معالجة القضية الاكثر شهولا بحيث تخرج مسرحيته من دائرة الاقتباس او التقليد الى دائرة التأثير المشروع . فقد عامل الحكيم الكوميديا اليونانية وكأنه يعامل اسطورة قديمة وما يستدعيه ذلك من تحرر كامل في معالجة الاسطورة كمادة خام ، له مطلق الحق والحرية في اعادة صياغتها وتحويرها وتحميلها ما يعن له من هموم العصر الذي يعيش فيه . لقد توقف اريستوفانيس عند حدود السخرية من المرأة التي ارادت ان تحكم ، اما الحكيم فقد اراد ان يسخر من طريقة الحكم التي استخدمتها المرأة كما استخدمها الرجل على السواء .

والحكيم في هذا المحور الجديد لا يهجر البناء الرمزي الذي تعرفنا عليه فيما سبق من اعمال تتسم بالتجريد وتجربة الذهن . ولكنه يحاول ان يكون

اكثّر قريبا من القضايا الجزئية والمحسوسة والمباشرة . كتلك القضايا التي لامسناها في النصف الثاني من محور العقل والقلب ، اي الجزء التطبيقي الخاص بالفكر والعمل . أن قضية الانسان والنظام اشبه ما تكون بالقضايا التطبيقية ، وان احتوت على النظرية والتطبيق في مركب واحد .

وتبدأ المسرحية بأن تستولي براكسا زوجة القاضي بلروس على السلطة في اثينا فتمنح جميع رعيّتها حريتهم في القول والعمل ، ولكنها في ذلك الوقت صريعة الغرام في حبها للقائد هيرونيموس وقد استطاع ان يستولي على قلبها وسلطتها معا . لذلك يأمر بسجن الفيلسوف ابقرات الذي لا يعجبه الحال . ولا يلبث هيرونيموس ان يدفع براكسا الى السجن نفسه بتهمة الاتفاق مع الفيلسوف على قلب نظام الحكم . ولكن الاحوال سرعان ما تتغير ويتدهور هيرونيموس لهزيمة جيشه امام الاعداء . ويعلن القائد المهزوم عزمه على الانتحار فتتكرر براكسا عليه ذلك وتقرّح الموافقة على رأي ابقرات القديم بأن يحكم ثلاثتهم بدلا من الانفراد بالسلطة . ويتطور الاقتراح الى تزيف « ملك » على البلاد يختارونه انسانا مفعلا يرضى بأن يكون لافتة من الخارج ويدعهم يتحكمون هم في كل صغيرة وكبيرة . ويتسع اختبارهم على بلروس زوج براكسا . ويتم تنويجه بالفعل ، ولكنه يعلم من كاتمة سر الملكة السابقة ان زوجته كانت عشيقته لهيرونيموس ، ومن ثم يأمر بسجن الزوجة والقائد والفيلسوف . فاذا اقبل يوم المحاكمة وحاول الوزير كرميس ان يستثير الشعب ضد المتهمين الثلاثة ، نجحت براكسا وهيرونيموس وابقرات في استثارة الشعب ضده هو ، وضد الملك بلروس لما يقومون به ، هما واعوانهما ، من اعمال السلب والنهب . وتنتهي المسرحية بمواج هادرة من الجماهير في طريقها الصاخب الى قصر الدولة تهتف « فليحيى الشعب .. فليحيى الشعب » .

ولعله من المفيد ان نقول ان هذه المسرحية كتبت في ظل المناخ الذي هيأته بداية الحرب العالمية الثانية . هذا المناخ المعقد الذي خلقته ظروف انهيار الديمقراطية في العالم الغربي على يدي النازيين والفاشست . ان القضية كانت على درجة ما من الوضوح عند الانسان الغربي اذ هو يحارب الغول الدكتاتوري القادم من ايطاليا والمانيا ، متحصنا بتراث ضخم من تقاليد الحرية العميقة الجذور في باطن الحضارة الغربية . لذلك كانت الهتلية والموسولينية على السواء في مأزق حرج ، لان « الروح الاوربية » التي يقوم بينها وبينهما الحوار تملك من الخصائص والسمات ما يجعل من النازية والفاشية امرا طارئا غريبا سرعان ما يزول . هذه الروح ليست

تجربدا ميتافيزيقيا ، وانما هي النصيلة الفكرية التي كسبها الانسان الاوربي في معارك تاريخية طويلة مع اعداء الحضارة . لذلك اقول ان المشكلة كانت واضحة بحيث ضمت الجبهة المعادية للنازي من اقصى اليمين الكاثوليكي الى اقصى اليسار الشيوعي ، لا على مستوى البلد الواحد فحسب كما حدث في فرنسا ، وانما على النطاق العالمي حين اقيمت الجبهة بين الاتحاد السوفياتي والحلفاء .

اما في بلادنا فالامر يختلف كثيرا لان ميراثنا الضخم من التخلف الحضاري والتقاليد غير الديمقراطية في اسلوب الحكم ، حال دون الرؤية الواضحة عند قطاعات عريضة من جماهير شعبنا . حتى ان الرجعية المحلية استطاعت ان تجرف التيار الشعبي في بعض جزئياته وسمع روميل من يهتف مرحبا بقدومه . لماذا ؟ لان التناقضات الداخلية بلغت درجة عالية من التعقيد . فالكثيية الغربية المناضلة ضد المحور ، تحتل في نفس الوقت بلادنا . اي ان اولئك الذين يتخذون موقفا تقديما على الصعيد العالمي ، هم بأنفسهم الذين يستعمروننا . واذن فمطلوب منا ان « نتحالف » مع قاهرينا . ومن ناحية اخرى كانت الحكومة ذات الحزب الممثل لقطاع عريض من شعبنا ، قد وصلت الى مرحلة التهادن الشهيرة بمعاهدة ١٩٣٦ . وبمجرد ان حققت هذه الغاية اطاح بها العرش والاستعمار ، لتحل مكانها الحكومات الموالية لابشع قطاعات الرجعية . الا ان هذه الحكومات تعلي السلطة في وقت حرج او ما يسمونه بلغة السياسيين « زمن الحرب » . واذن فمطلوب من الشعب الكادح ان « ينحني » لهذه الحكومات حتى يحقق التحالف بينها وبين « العالم الحر » خطا دفاعيا في منطقة من اكثر مناطق العالم حساسية .

وهكذا كان الشعب في موقع لا يحسد عليه ، بين تجري الرجي : القهر الاستعماري ، والقهر الرجعي المحلي من ناحية ، والدفاع عن « الديمقراطية » ضد الغول الهتلري من ناحية اخرى . وفي كثير من الاحيان لم تكن الصورة على هذه الدرجة من الوضوح ، لما عاناه الشعب المصري من غياب « الديمقراطية » على يدي الاستعمار والرجعية المحلية . وكثيرا ما فقد الاتجاه الثوري نتيجة لانعدام وضوح الرؤية ، فالتمس « الامل » في ثعلب الصحراء حيناً ، وفي القمصان الخضراء احيانا . ولم تكن هذه القمصان تعبيراً عن فاشية اصحابها او نازيتهم بقدر ما كانت تعبراً متطرفاً عن انعدام الوضوح الفكري للرؤية الوطنية .

عاش توفيق الحكيم في جحيم هذه الفوضى التي بلبلت الجميع ، قادة وشعبا . واحس ان معنى الديمقراطية سوف يضيع بين الاقتصار على

رؤية « الخارج » والاقتصار على رؤية « الداخل » . احس ان الاحتجاج بما يحدث خارج ديارنا من اعتداءات النازية والفاشية على جوهر الديمقراطية في ان نجد كل قوانا لمحاربة العدو وحده ، هو نوع من الهروب قد ينحدر بنا الى هاوية الخيانة الوطنية والعمالة للاستعمار . كما احس بان الاحتجاج بما يحدث داخل بلادنا من اعتداءات الرجعية على جوهر الديمقراطية في ان نجد كل قوانا لمحاربة هذا العدو وحده ، هو نوع من الهروب قد ينحدر بنا الى هاوية الخيانة الانسانية ، والعمالة للمحور .

لذلك تقوم مسرحية الحكيم على هذه الجبهة الثنائية في النضال الوطني ضد الغزاة ، والنضال الاجتماعي ضد الطغاة ، بحيث يحقق الشعب مفهوما ديمقراطيا سليما اذا ما اعتلى هو بنفسه عرش السلطة . ومسرحية براكسا في تقديري هي « عملية » اسقاط — لا اقول حرفية — لما كان يضطرم به الواقع المصري المعاصر للحكيم انذاك . وقد اتخذ منها موقف المفكر الليبرالي المكافح من اجل « تأصيل » الديمقراطية في ارضنا ، لا مجرد استيرادها من الخارج كاية سلعة قابلة لان تكون مادة للمساومة بيننا وبين الاستعمار من جانب ، وبيننا وبين عملائه الحاكمين من جانب آخر . على يعنيه الحكيم بكلمة الديمقراطية والشعب والحكم وما الى ذلك من مسميات . يعنيه الحكم بكلمة الديمقراطية والشعب والحكم وما الى ذلك من مسميات .

فربما كان لهذه الكلمات من المعاني ما يتعارض مع ما جاء عنها في المعاجم او على السنة الناس . وربما كان الفنان يعمد الى ذلك عمدا حتى يضع ايدينا على ما يزر به الواقع من تناقضات وتشابك وتعقيد . وهو في تحليله لهذه التناقضات وحله لهذا التشابك يتجاوز بنا مرحلة « الرصد » التاريخي ، الى مرحلة النبوءة . ولذلك قلت انه يقوم بعملية اسقاط للواقع ، ولكن دون ان يتم ذلك بصورة حرفية . وانما هو يلجأ الى الفانتازيا والكاريكاتور والاسطورة ، ليقوم بمسا هو اكثر من الرصد الفوتوغرافي ، ليقوم بما يرتفع الى مستوى التنبؤ . لهذا فان الحكيم لا يستخدم الرمز بمعنى الكناية ، وانما هو يستخدمه بمعنى الرؤيا المشعة الكثيفة التي تعادل الواقع الخارجي معادلة فنية ، معادلة تستلهم الواقع حقا ولكنها تبعد با كثيرا عن اسوار العادي والمرئي والمألوف ، وتقترب به من اسرار « الكون الفني » وما يتمتع به من خصائص مستقلة نوعا .

والمسرحية تكاد ان تكون ثلاثة اجزاء ، بالرغم من اشتغالها على ستة فصول . الجزء الاول يخص معنى الحرية عند براكسا ، والجزء الثاني يوضح هذا المعنى عند كل من هيرونيوس وابقراط وبلبروس ، والجزء

الثالث يصور هذه القضية بالنسبة للشعب .

يفتح ابقراط الجزء الاول عند منتصف الفصل الثاني حين يوجه الحديث لبراكسا قائلا « لقد طلبت ان تمنحي السلطان ، كي ترضي الناس اجمعين » وهي توافقته على انها اذنت للناس كافة ان يقولوا ما يشاؤون ، ويفعلوا ما يريدون ولكنها تدهش لظاهرة مفاجئة هي ان الاحزاب بدأت تظهر « بهذه الكثرة من كل جانب » . وبالتالي فانها تتناقض بمفهومها هذا للحرية المطلقة ، مع مفهوم القائد هيرونيوموس الذي احس ان الحاكم لن يستطيع اشباع الرغبات المتعارضة ، وتلبية الاحتياجات المتباينة . انه يدعو « حرية » براكسا بالفوضى ويدعو نفسه بالنظام الذي يقضي علي الاحزاب جميعها من اجل « الوحدة الوطنية » . ويعتلي هيرونيوموس عرش السلطة فيقول مطمئنا « الكل الان كانه واحد ! . . والشعب كانه فرد » . وهكذا يبدأ الجزء الثاني من المسرحية ، فاذا تساءل ابقراط الفيلسوف عن كون هذا الفرد الذي تتمثل فيه ارادة الامة ، اجابه هيرونيوموس « نعم ! . . هو انا ، ولا شيء غيري انا ، ولا ارادة الا ارادتي ، ولا يد الا يدي وسأعطي الشعب بهذه اليد اخذ المجد ! . . » ونفهم ان هذا المجد الذي يقصده القائد الحاكم هو المجد العسكري في انتصاره على اعداء الوطن ، انه مجد « البطولة » . ويعلن ابقراط رايه في شجاعة وهو مغلول القدمين في الزنزانة بأحد السجون ، ان الحرية كما فهمتها براكسا هي « الفوضى » وانها كما فهمها هيرونيوموس هي « الهمجية » . فما الحل اذن ؟ الحل هو ذلك الحكم « الجماعي » الذي يضم براكسا وابقراط وهيرونيوموس على مقعد واحد ، تماما كما كانت « المعيشة المشتركة » في عودة الروح تضم الاسرة الواحدة في مكان واحد ، يقول ابقراط « نعم ، نحن الثلاثة ، وثلاثتنا معا اسمنا المدنية ! . هذا ما ينبغي ان يكون . يجب ان يسير احدنا الى جانب الآخر ، دون ان يطغى احدنا على الآخر » . وينتهي الفصل الثالث دون ان يوافق هيرونيوموس على هذا الحل ، الى ان يطرق سمعه هدير الجيش المهزوم على ابواب المدينة .

ولست اشك لحظة في ان هذه الفصول الثلاثة ، كان من الممكن ان يضمها فصل واحد ، لو ان الحكيم كان اكثر تركيزا وكثافة . ولقد تعرضت المسرحية في هذه الفصول لهزال شديد فتفككت اوصالها ، وتشتاتت حركتها ، وتجهدت الشخصيات والاحداث والمواقف . ذلك ان التجربة الفنية تناثرت على افواه الشخصيات في مناظرات لا في حوار ، كما تنقلت بين الاحداث لا في صراع ، كذلك تدرجت مع المواقف لا في تطور . فليس شك ان الفنان

اراد في تلك الحقبة الهامة من تاريخنا ان يفرق لجماهيره بين الدعوات الفوضوية المغارقة في احلام مثالية عن الحرية ، وبين الدعوات الدكتاتورية المغارقة في احلام النازية والفاشية . ثم اراد ان يقدم بديلا موضوعيا لهذه الازمة الطاحنة بين طرفي النقيض في ان تحكم الشعب « جبهة وطنية » — لا حكومة ائتلافية — تمثل مختلف الاتجاهات المتصارعة . الا ان الحكيم لم يمهض بهذه الفكرة اللامعة في خط سيرها الى الامام ، فقد كان من الممكن ان تتطور هذه الجبهة الى ان تصبح مضمونا اجتماعيا للحرية . ولكن الفنان — في المستوى الدرامي للمسرحية — لم يربط بين الاتجاهات الثلاثة والارض الاجتماعية التي يمثلونها . لهذا لم تتبلور الشخصيات بالرغم من نمطيتها في تجسيدات درامية حية . وخلت الاحداث من حرارة الصراع والنض ، وتخلت المواقف عما كان ينبغي لها ان تزخر به من دلالات . اي ان « الحلم الليبرالي » الذي يسيطر على مخيلة الحكيم فكريا ، هو الذي ساد على بذنه الفني ، فلم تكن التيارات السياسية تأصيلا لتيارات اجتماعية واضحة ، وانما بدت كاهواء تتصل بالمزاج الشخصي لامرأة — كغيرها من النساء — وليس هيرونيوموس الا دكتاتورا كغيره من القادة العسكريين الطغاة ، وليس الفيلسوف ابقراط الا مفكرا يجيد التأمل كغيره من رجال الفلسفة . اي ان نمطية هذه الشخصيات لا علاقة لها بالقضية المطروحة للبحث . ابقراط « فيلسوف » حقا يجيد البحث عن الحل النموذجي بعقله الراجح . وهيرونيوموس « قائد » حقا ، يجيد تنظيم الحكم تنظيميا دكتاتوريا صارما . وبراكسا « امرأة » حقا ، تمنح الجميع حريتهم عن طيب خاطر . جميعهم « نماذج » نمطية ، ولكنها لا تلخص ابعاد القضية التي ينفقها الفنان ، او هي تلخص الابعاد التي تمكن فقط من رؤيتها . وذلك هو التناقض الفني الاكبر الذي تورط فيه الحكيم ، التناقض بين النمط والرمز . فلعل هذه الانماط التي تعرفنا عليها كانت تستطيع ان تعبر عن نفسها تعبيراً حراً لو ان الفنان لم يلصق بها « مشكلة الحكم » ، لو انه اتاح لها فرصة التعبير عن قضية ملائمة لبنائها النفسي والذهني والاجتماعي . . تماما كما كان الامر عند اريستوفانيس في « اجتماع النساء » . غير ان الحكيم شاء ان يطرح قضية مغايرة ، اراد ان يوسع من دائرة التعبير الفني للشخصيات ، ولكن دون ان يوسع من التكوين الانساني لها ، حتى تستطيع ان تكون كفوًا لما عبأه في كيائنها من مضامين .

لذلك قاربت المسرحية في هذا الجزء من ان تكون « مناقشات » سياسية لا صراعا دراميا حول قضية الانسان والنظام او السلطة والحرية . مناقشات

ربما تتفق مع المزاج النفسي لكل من براكسا وهيرونيوموس وإقراط ، ولكنها لا تربط بينهم وبين « المصادر » الاولى للصراع ، المصادر التي بدونها لا يتم هذا الصراع ، على أن ما ريب فيه هو أن الفنان تمكن من أن يضع أيدينا بالرغم من الأخطاء الفنية الفادحة ، على هذه « الصورة » التي كانت تبدو لنا الأمور من خلالها . وحقا نحن لن نجد في تاريخنا الحديث جماعات موضوعية ، كتلك التي عرفتها أوروبا في القرن الماضي . وحقا نحن لن نجد في تاريخنا الحديث دكتاتوريات عسكرية كتلك التي عرفتها أوروبا في هذا القرن . ولكن الحكيم في واقع الأمر كان يقف بنا على اعتبار « الرؤيا » أو « النبوءة » كذئير لما يمكن أن يقع في المستقبل فهو يدفعنا إلى رفض الحرية المطلقة ، ثم يدفعنا إلى رفض الدكتاتورية المستبدة ، وذلك لكي يخرج بنا إلى اتفاق ذلك الحل « المثالي » في ذلك الحين ، وهو إقامة تحالف مكن بين مختلف الاتجاهات ، تحالف يدرك العدوان الخارجي ، ويقينا من الطغيان الداخلي في آن . وهو حل مثالي ، لأنه لا ينبع من أرض الواقع الحي الذي كان يغور بتناقضات مختلفة عما تصوره الحكيم آنذاك ، ولكن يبقى له مع ذلك وقفته إلى جانب الحرية ، وإلى جانب الجماعة ، مهما صدرت هذه الوقفة عن أضغاث الحلم الليبرالي العظيم .

ويبدأ الجزء الثاني من المسرحية ، بما يمكن تسميته بالحبكة الدرامية في البناء الكلاسيكي . ذلك أن هزيمة الجيش خارج البلاد وضعت هيرونيوموس في مأزق شديد الحرج . وقد انكرت عليه براكسا أن يقضي على نفسه بالانتحار . وتتفق أذهانهم عن فكرة جديدة هي أن يفرضوا على الوطن ملكا « مغفلا » يحكمون من وراء ظهره . ويقع اختيارهم على « بلبروس » زوج براكسا الذي ضرب أرقاما قياسية في المغفلة عن زوجته العاشقة « ذلك الذي يلزمنا ، يجب أن يكون في قبضتنا ، وتحت تأثيرنا ، ولا يبرم شيئا إلا بوحينا ، ولا يقدم على قرار إلا برأينا وأرادتنا دون أن نظهر مع ذلك أمام الناس ، أو تكون لنا صفة رسمية بادية للشعب » . ويعتلي بلبروس عرش السلطة ، وتزول غشاوة المغفلة عن عينيه فيعلم ما كان من أمر زوجته مع القائد هيرونيوموس عن طريق كاتمة سرها . وأذن فلا بأس من السلب والنهب من جديد ، ولا بأس من القبض على الثالوث الحاكم من الخلف ، ويقول السجنان لهيرونيوموس « نعم . هذا عمل الملك بلبروس الآن ، هو وحاشيته وأعوانهم والمقربون إليهم . الكل يسرق من مال الدولة والشعب يسرق بعضه بعضا والثراء من أي طريق هو هدف الجميع » . لقد أسد القادة ، أفسدتهم الرشوة ، وما من أحد يسمع الآن إلا رنين الذهب . الدولة

تسير بمفردها ، كل ما فيها نهب لن يستطيع ان يسبق غيره الى نهبها ، ويتساءل **هيرونيموس** :

هيرونيموس : يا للعجب !. اما من أحد مسؤول الان عن سلامة الدولة ؟
السجان : من يكون ؟ أهو بلبروس ؟ وكلنا يعرفه ؟ غارقا في عبثه ولهوه
وحماقاته ، ام افراد الحاشية اللصوص ؟ أم قادة الشعب
المرتشون ؟ أم الشعب الذي ركن الى الاهتمام بسفاسف
الامور ، وسخافات الملاهي العامة التي يشغلونه بها من حين
الى حين ؟.

ما اصدق هذه الكلمات على ما كانت عليه مصر بعد ابرام معاهدة
التهادن وبداية الحرب العالمية الثانية ؟ ما اصدقها من حيث انها كانت بناء
آيلا للسقوط والانهيار ، ولكن ما اقساها على شعب آمن الحكيم يوما بانه
لا ينال . بل ان خاتمة هذه المسرحية نفسها تثبت هذه الحقيقة في تكوين
الشعب المصري . ولعل الخاتمة هي اروغ مشاهد هذه المسرحية ، فهي
من حيث الشكل « محاكمة » يجريها الوزير كريميس لبراكسا وهيرونيموس
وابقراط ، ومن حيث المضمون هي « همزة الوصل » بين الانماط والرمز ،
هي الربط الحي العميق بين الشخصيات والاحداث والمواقف ، وما تدل عليه
في الواقع الاجتماعي المحيط بها . ولقد تجلت مهارة الحكيم الفنية حين جعل
كريميس وهيرونيموس يتفان على أن الشعب وحده هو « المخدوع » بالرغم
من اختلافهما على من الذي خدعه ، وبالرغم من ان الخديعة — موضوع
المحاكمة — هي خديعة بلبروس في زوجته براكسا . كما تجلت اعمال الحكيم
الفكرية حين تثبتت الى لسان كريميس وهو يدين براكسا لانها منحت الشعب
« حرياته في تقديم مطالب تناقض بعضها بعضا ، ومنع وعود يصادم بعضها
البعض » . وتنتهي المسرحية بكلمات واضحة مباشرة للفيلسوف ابقراط
الذي لم يكن سوى اللسان الناطق باسم توفيق الحكيم :

« اني ما لمحت الشعب يوما يسير في طريق من هذه الطرق ،
ولكني رأيت اشخاصا يتكلمون عنه ، الا تستطيع ايها الشعب ان تمشي في
طريق من الطرق بنفسك ؟ »

« اريد ان اقول : احكم انت !. لا طائفة منك لمصلحة طائفة ، ولا
طبقة لمصلحة طبقة ، ولا فرد لمصلحة جماعة ، ولا جماعة لمصلحة فرد »
« وقد يأتي حكمكم بالاعاجيب ، وقد لا يأتي بشيء جديد . ان
الحكم ليس سهلا ، انه اعتد مشكلة . جربوا على كل حال . فلنجرّب هذا
ايضا . قد لا تحلون مشكلة الحكم نهائيا ، لكن يكفي هنا ان الحكم في ايدي

اصحابه ، يكفي انكم تفعلون بانفسكم ما تريدون لا ان تتركوا غيركم يصنع بكم ما يريد .

* « لم اعد فيلسوفا . اني في صميم المعمة ! »

* « اني لم اعد افكر . اني اعمل . ما اعجب العمل ! . حتى ولو بغير تفكير ! . (صائحا) الى القصر ! فليحيى الشعب »

ويسدل الستار ، والشعب يصيح هادرا وهو يتحرك « الى القصر ! . فليحيى الشعب ! » . وهكذا جرب توفير الحكيم حل التناقضات بين الفكر والعمل في مرحلة باكرة ، جربها في « مشكلة الحكم » فبرهن على ان علاقة الانسان بالنظام هي المرادف الحرفي لعلاقة السلطة بالحرية . وان علاقة الانسان بالنظام هي علاقة عضوية لا مفر من قبولها كما يقبل الانسان تكوينه العضوي . ولكنها ايضا علاقة حرة لا بد للانسان ان يتحرك ويتجاوزها كما تتحرك اعضاؤه وتحقق له ما هو ابعد منها . وهو مفهوم ليبرالي مستمد من المدرسة الانجليزية في التفكير الديمقراطي ، بل ربما كان « سبنسر » على وجه التحديد هو الاب الشرعي لهذه النظرة « العضوية » للحكم . فالحكيم لم يتأثر قط بمفاهيم المدرسة الفرنسية في هذا الصدد ، كما لم يتأثر بفيلسوف انجليزي اخر كجون ستيوارت ميل ، ولا بمفهوم طوباوي اخر نجده عند تولستوي في كتابه الصغير « السلطة والحرية » .

ولكن الحكيم لا يتأثر بسبنسر تأثرا آليا ، لان تجربته الاصلية في ارض مصر ، كانت تمده دائما برؤيا اكثر رحابة وعمقا ، وبالتالي اكثر تقدما . فبعد عشرين عاما من صدور الطبعة الاولى من « براكسا » كتب الحكيم مسرحيته الهامة الثانية التي ناقشت نفس القضية ، ولكن في ظروف جديدة . تلك هي « السلطان الحائر » التي تعد في رأي من اعظم اعمال الحكيم الدرامية .

ولقد كانت العشرون عاما التي تفصل بين « براكسا » و « السلطان الحائر » بمثابة المرحلة الحاسمة في تاريخ مصر الحديث ، حيث تطور مجتمعنا تطورا جذريا من الحكم الاستعماري المتحالف مع الاقطاع ورأس المال ، الى حكم وطني ثوري يتجه عبر طريقه الخاص نحو الاشتراكية . لهذا يستأنف الفنان حوار ه مع « نظام الحكم » في مستوى جديد يختلف كيفيا عن المستوى الذي ظهرت فيه « براكسا » . ولشد ما يدهش الباحث حين يقارن بين مفهوم « مشكلة الحكم » عند الحكيم ، ومفهومها عند جيل لاحق ويعود يوسف ادريس احد ابنائه . ففي مسرحية « الفراير » يتناول الكاتب هذه المشكلة

من زاويتين : الاولى هي الزاوية الانسانية العامة التي تجرد القضية في معادلة تقول بأن مشكلة نظام الحكم في اي زمان ومكان تنبع من طبيعته الخاصة سواء كان هذا الحكم عبوديا او اقطاعيا او رأسماليا او اشتراكيا او شيوعيا . اي أن مجرد ان يكون هناك « نظام » غائما يعني ذلك « شيئا ما » ضد الانسان وحرية . وحقا هو يطالب في نهاية المسرحية بالا نتوقف عن محاولة البحث عن حل . ولكن هذه العبارة « البحث عن حل » تأتي في اطار الدائرة الجبرية التي يتحتم على الفرفور ان يظل مرتبطا داخلها بسيده . وقد استهلم قوانين العلم في الدليل على هذه الحتمية التي تشبه كثيرا القدر اليوناني القديم .

والزاوية الثانية ، هي ان يوسف ادريس ارتاد الطريق الى نقد الجزئيات السلبية التي تشكل حياتنا اليومية في المجتمع الحديث . اتقول ارتاده ، لاننا سنتتبع خطوات سعد الدين وهبه في « سكة السلامة » و « بير السلم » ونلاحظ انه انطلق من البدائية المرائدة في « الفرافير » . وهي ان ينخلل البناء المسرحي العام ، نقدا كوميديا لكافة ما يعتاق تطورنا الراهن من ازيمات مرحلة التحول . الا ان غرقا جوهريا يظل واضحا بين مسرح سعد الدين وهبه ، ومسرح يوسف ادريس (حيث تكررت ظاهرة الفرافير في المهزلة الارضية) هو ان مسرحيتي يوسف ادريس تربطان بين « النقد الكرميدي للجوانب السلبية في النظام » وبين « حتمية الفساد في اي نظام » وبالتالي فان هذه الجوانب السلبية في واقع الامر ليست الا العمود الفقري للنظام كما يراه الفنان . اي انها ليست مجرد جزئيات خاصة ، وانما هي اغراض طبيعية للشكل الاجتماعي والظاهرة الانسانية التي يضبط حركتها « النظام » ككل .

ومعنى ذلك ان يوسف ادريس — ابن الجيل الثالث في ادبنا الحديث — يتخلف عن توفيق الحكيم، ذلك الجسر العظيم بين الثورتين، تخلفا منهجيا في الفكر والفن . فان مناقشة النظام كنظام ، ليست « نقطة ابتداء » فيما تجتازه مرحلتنا التاريخية من تحولات . واذا كان الحكيم قد عثر في المجتمع المصري ابان الثلاثينات على « خامه » تصلح لاقامة « الدعوى » في هذه القضية ، فانه بعد عشرين عاما يجد ان هذه الخامه « غير ذات موضوع » لاننا اخذنا تقريبا بما هو شبيه بالدعوة التي ارتأها عام ١٩٣٩ . ولا ريب ان ثمة فرقا اصيلا بين الفن والواقع ، فما اقترحه الحكيم يومذاك من حكم « جماعي » او حكم « ديمقراطي » او حكم « الشعب » هو بمعينه اللب الحقيقي لتجربتنا الاجتماعية والسياسية المعاصرة . لذلك بدأ الحكيم يناقش

قضية اخرى على جانب كبير من الاهمية منطلقا من الايمان بالخطوط العامة للنظام الراهن ، ومنتها بتدعيم هذا النظام والدعوة الى تطويره . وكم تتسع المسافة اذن بين « السلطان الحائر » التي صدرت عام ١٩٦٠ و « الفرانير » التي صدرت عام ١٩٦٤ . لم تكن قوانين يوليو الثورية ١٩٦١ قد صدرت حين كتب الحكيم مسرحيته ، ولكنها كانت قد صدرت قبل ان يكتب يوسف ادريس مسرحيته ، فما ابعد الشقة — مرة اخرى — بين المسرحيين .

وتعتمد مسرحية الحكيم على ما يشبه الاسطورة التي يتخذ لها ديكورا تاريخيا من عصر الماليك (وسنتتبع هذا الديكور فيما بعد عند الشرقاوي ورشاد رشدي والفريد فرج فنلاحظ كيف تتباين المناهج الفكرية والفنية بالرغم من اسقاطها رمزا محددًا على واقع معاصر) . والاسطورة تقول بان نخاسا تلفظ بكلمات بين الناس عدها رجال السلطان تعريضا به ، فأمر الوزير بإعدامه عند الفجر . ولكن المحكوم عليه يتقدم بمظلمة الى السلطان يشكو اليه هذه الوشاية . وتحول بعض الظروف دون شنقه عند الفجر فيظفر بمجيء السلطان والوزير وقاضي القضاة . وبوصولهم ثور مشكلة جديدة لم تخطر مطلقا على البال ، اذ يكتشف السلطان ان ما تهامس به الناس حول عدم تمتعه بحق « العتق » من السلطان السابق ، ليس امرا مكذوبا . فقد حدث ان « اشترى » السلطان السابق ولدا ذكيا اخذ في تربيته واعداده للقيام بشؤون السلطنة بعد وفاته ، اي انه اخذ في تأهيله لان يكون خلفه على عرش السلطان . ولكن حدث ان مات السلطان القديم دون ان يحرر للسلطان الجديد حق العتق . ويقضي القانون بان يستولي بيت المال على ارث السلطان السابق . ولا بد اذن من بيع السلطان الحالي — ووفقا لاحكام القانون يجب ان يتم البيع في مزاد علني — ليسترد بيت المال حقه . ويجوز بعدئذ للمواطن الذي يرسو عليه المزاو ان يعتق السلطان فيعود الى عرش الحكم مرة اخرى . الا ان الوزير كان يرى اسلوبا مختلفا لحسم هذه القصة ، هو « السيف » ، فماذا لو قتل النخاس الذي باح بهذا السر ، واعلن في المدينة انها شائعة مكذوبة جزاؤها القتل ؟ ولم يستجب للوزير احد ، ويدور بين الجميع هذا الحوار :

القاضي : هناك شخص سوف يكذب ذلك ..

الوزير : من هو ؟ ..

القاضي : أنا

السلطان : انت ؟ ..

القاضي : نعم .. أنا يا مولاي .. اني لا أستطيع ان أشترك في هذه

المؤامرة !

الوزير : انها ليست مؤامرة .. انها خطة لانقاذ الموقف ..

القاضي : انها مؤامرة ضد القانون الذي امثله .

السلطان : القانون !؟

القاضي : نعم أيها السلطان .. القانون .. أنت في نظر الشرع لست سوى عبد رقيق .. والعبد الرقيق يعتبر — قانونا وشرعا — شيئا من الاشياء ومتاعا من الامتعة ..

ثم يوجه قاضي القضاة حديثه الى السلطان قائلا : « .. والان ، فما عليك يا مولاي سوى الاختيار : بين السيف الذي يفرضك ولكن يعرضك ، وبين القانون الذي يتحداك ولكنه يحميك » .

ويفاجأ الجميع بقبول السلطان : للقانون ! نعم ، مهما حدث فسوف يقال ان السلطان ارتضى القانون بدلا من السيف ، والعدالة بدلا من الدماء . وهكذا يباع السلطان في مزاد علني أمام جميع المواطنين فيرسو المزاد على غانية يؤم مخدعها — فيما يقال — أعيان المدينة وسراتها . ويشترط قاضي القضاة قبل المبيع ان « يفدي » المشتري سلطانه بالتنازل عن ثمنه مقابل عتقه وتحريره فيعود سلطانا كما كان . وترتضي المرأة هذا الشرط ، على أن يتم توقيع الحجة عند الفجر . اي بعد ان يتضي السلطان في بينها ليلة كاملة . ولا تبيت المدينة هذه الليلة فتظل ساهرة حتى تطمئن على سلطانه السذي أرغمته الظروف أن يثبل هذا الهوان . ويحاول الوزير بالاتفاق مع قاضي القضاة تزييف موعد الفجر ، ويطلبون من المؤذن أن يعتلي منبر المسجد في منتصف الليل مؤذنا للفجر . ويكتشف السلطان في هذه الاثناء وجهها خافيا عن الجميع لهذه « الغانية » فهي ليست تاجرة للرقيق الابيض كما يتصور الجميع . وانما هي قد أحبت الشعر والطرب منذ نعومة أظفارها وهي بعد جارية صغيرة في بيت أحد الموسرين . وحين تزوجها الرجل بعد ذلك حجبها عن مجالسه الخاصة التي كانت تحضرها لتسمع الشعراء والمغنين . وكانت تقف وراء ستار لتستمتع عن البعد بهذا الفن الجميل . ثم حدث أن مات زوجها ، فلم تبطل عاداتها وظلت تدعو اصدقاءه للولائم التي يتخللها الشعر والطرب . ولما كانت موارد لا تستطيع الوفاء بتكاليف هذه السهرات لم تمنع في قبول ما يدفع به اليها اصدقاء زوجها الراحل من هدايا . وظلت في بادئ الامر ترقب الحفل من وراء ستار . ولكن السنة الناس لم تصدق حسن مسلكها فنهشت عرضها البريء نهشا . ومن ثم أرادت أن تحقق ذاتها وحريتها فأسفرت عن وجهها وخرجت الى الرجال ظاهرة الذيل شريفة

المقصد . ولم تعبأ بما يتقنون به عليها من يرونها من الخارج . وهي لم تجرؤ على التقدم الى شراء السلطان الا لتتعرف عن قرب على هذا الانسان الغريب الذي ارتضى القانون بدلا من السيف . وهكذا دفعت بكل ما تملك لتربح المزاد ، ومعه هذه الليلة . الا انها فوجئت مع السلطان بأذان المؤذن يخترق عنان السماء وما يزال الليل جاثما ب صدره العريض . لذلك خرج السلطان من منزلها في دهشة بالغة من الامر . ويدخل القاضي في حوار لفظي مع المرأة ليقنعها بأنها التزمت بتوقيع حجة العتق حين يدوي صوت المؤذن . ولم ينص الشرط أن يكون الفجر قد بزغ بالفعل أم لا . ويقف السلطان الى جانب المرأة ، ويقف الوزير الى جانب قاضي القضاة . ويدرك السلطان أن ما يعني القاضي هو « حرفية » القانون لا روحه ، ولذلك فهو على استعداد لان يزيف الحقيقة ما دامت تحت قدميه أرض صلبة من نصوص القانون . ويدرك أن الوزير على استعداد مماثل لانهاء الموضوع بأية صورة من الصور ، فالسيف يخرج من الغمد في أقل من غمض البصر ، والزييف مرهون ببلاغة القاضي وأذان المؤذن . ويدرك أيضا أن المرأة على حق اذا تمسكت بموقفها ولم تفرط فيما استحوزت عليه . وأنه ما دام قد اختار القانون موقفا ايجابيا في حياته فلا بد من أن يختار موقفه الى جانب هذه المرأة . غير أن المرأة تفاجئ الجميع وتقبل التوقيع على حجة العتق ، وتحرر السلطان من كونه عبدا رقيقا . ويمضي السلطان في الموكب الشعبي الحافل ، ولكنه لا ينسى أن ينظر الى المرأة الدامعة العينين قائلا « وداعا .. أيتها السيدة الفاضلة » .

قلت ان « السلطان الحائر » من أعظم أعمال الحكيم الدرامية . وأفسر هذا القول الان بأن الفنان تمكن من أن يصيب هدفه مباشرة دون اللجوء الى الثوب الفضفاض الذي عرفناه في « براكسا » . هنا نجد عملا شديد التركيز يعتمد على شخصيات لا تتعارض نمطيتها مع مدلولاتها ، كما يعتمد على أحداث لا تتناقض حركتها مع جوهر الصراع الكامن في الدراما ، وكذلك يعتمد على مواقف واضحة محددة تتطور ديناميا من خلال التشابك المعقد لمختلف جزئيات الظاهرة .

فالحق أن الفصول الثلاثة التي تتكون منها المسرحية تكاد تكون مفصلة تفصيلا على الحجم الطبيعي للشخصيات والاحداث والمواقف . وكلها تصب في مجرى واحد هو علاقة السلطة بحرية الفرد والمجموع ، أو علاقة الانسان بالنظام . والحدث البسيط الذي بدأت به — أن يكون النحاس قد تلفظ بشيء معاد للسلطان — هو في ذاته حدث درامي ، أرقى بكثير من ذلك الحدث الذي

تبدأ به مسرحية مثل « شمس النهار » . هو حدث ذو دلالة يبني عليها الفنان مسرحيته كلها . واذا كان الجلاب والنحاس والمؤذن والحصار والاسكافي من الشخصيات المجردة التي يمكن اعتبارها بمثابة الديكور الانساني والاضواء والظلال — وكلها تشارك في خلق الجو العام للمسرحية — الا ان هناك الوزير وقاضي القضاة والسلطان والغانية . وهي شخصيات درامية كاملة لا تتخلى عن تكوينها الانساني الحي أمام المشكلة « الذهنية » الماثلة . لان المشكلة في صميمها ليست بمعزل عن انسانية التجربة التي جسدها الفنان . والتجربة بدأت منذ ان التقط الخيط من النحاس المحكوم عليه ليقوم الفصل الثاني على هذا الاساس المتين : ان السلطان ليس الا عبدا رقيقا ولا بد من بيعه في مزاد علني ليحصل بيت المال على حقه من ارث السلطان الراحل . هذا هو القانون . وهناك طريق آخر ميسور ، هو طريق الدم ، فالسيف لغة سريعة المنعول في ان تصيب بقية اللسنة بالخرس . ولقد كان «اختيار» السلطان لجانب القانون دون جانب السيف ، ذروة درامية ناضجة التكوين . وليس الجزء الاخير الا تأكيدا ملحا على هذا الاختيار ، فهو يرفض ان ينال بالسيف من المرأة ما لم يرفض ان يناله من النحاس ، وهو يرفض الاعيب قاضي القضاة ، كما يرفض الموافقة على صورة الغانية الشائعة بين الناس . لذلك كان الحكيم موفقا غاية التوفيق في « بناء » هذه المسرحية على نحو كلاسيكي رحيب ، ينفلت قليلا أو كثيرا من قيود كل من الكوميديا والتراجيديا ، لا ليصنع مزيجا مركبا مهما وانما ليصنع شيئا جديدا على مسرحنا المعاصر .

وتوفيق الحكيم كان فنانا معاصرا غاية المعاصرة في هذه المسرحية . انه ينفذ بحساسية عميقة الى جوهر ما تعانيه العلاقة بين الانسان والنظام في مجتمعنا . ويعني ان ثمة مشكلات متراكمة من الماضي « السلطان القديم » قد ورثها النظام الجديد مع صعاب الحاضر المتجددة بتجدد الحياة . غير ان الحل الثوري النموذجي لهذه المشكلات ، هو المزيد من الديموقراطية — بجناحيها : الدستور والقانون . سوف تجلب الديموقراطية العديد من العقبات ، وسوف تجد من يستسهل السيف على القانون ولكن يبقى شيء واحد ، هام وخطير ، يبقى ان شعبية الحاكم لن تتأكد الا بتعميق التجربة الديموقراطية ، وان شرعيته لن تتدعم الا بمقدار تمسكه بهذا المبدأ . ويبقى أخيرا أن الطريق الديموقراطي السليم هو الذي يكشف لنا عن انسانية الانسان ، كما اكتشف السلطان حقيقة الغانية الفاضلة .

وهكذا يرافق الفنان خطانا يوما بعد يوم لا يتخلف بنا الى الوراء لحظة واحدة ، بل يتفنز بنا الى الامام لنرى بعينه ما قد تحجبه الظروف عن الابصار.

وهو قد يبالغ في هذه الجزئية أو تلك ، لجرد ان نضع أيدينا على الداء قبل أن يستشري . ولكن الرؤيا ككل تبقى مع ذلك صادقة أبلغ الصدق وأروعها ، مهما تبدت لنا النتائج القريبة أحيانا ، على درجة من السواد . علينا فقط الا نبالغ نحن فنظن ان القتامة هي المبالغة . وانما هي جزئية أو أخرى يركز عليها الحكيم بشكل واضح ، يركز لدرجة القسوة ، ولكنه تركيز بعيد عن أن يصيب الرؤيا كلها بالخلل .

ولننظر في ثالث أعماله التي ناقشت هذا المحور في أحدث مراحلها . وهو فصل تمثيلي نشره الحكيم في « الاهرام » تحت عنوان « الصرصار ملكا » كمرحلة من فصل واحد . ثم عاد فنشره بين دفتي كتاب كفصل أول من ثلاثة فصول هي « الصرصار ملكا » و « كفاح الصرصار » و « مصر الصرصار » . وبينما يكاد الفصل الثاني والثالث أن يصوغا عملا واحدا متكاملًا ، ينفرد الفصل الأول « الصرصار ملكا » باستقلال ذاتي يجعل من مناقشته على حدة أمرا ممكنا .

و « الصرصار ملكا » ليست شيئا شبيها بكابيلة ودمنة بالرغم من أن شخصيتها كانت غير آدمية . ذلك أن « لا آدمية » الشخصيات هنا ، ليست مجرد قناع يخفي النزعة التعليمية التي نعرفها في « كيلة ودمنة » وانما هي أحد العناصر الفنية في الدراما التي تجعل منها رمزا موحدا . والصراصير في هذا الفصل التمثيلي خمسة ، لكل منهم « وظيفة معينة » . أحدهم هو الملك ، فالمملكة ، ثم الوزير والكاهن والعالم . والمشكلة التي وضعها الحكيم في المقدمة لتحريك الدراما ، هي مشكلة « النمل » التي تهدد مملكة الصراصير كلها انقلب أو سقط صرصار على ظهره تحول الى فريسة طيعة للنمل . وتثور القضية أولا في الحيز الملكي ، اذ تنثور الملكة على زوجها الملك لانه لم يستطع خلال فترة حكمه أن يقضي على هذه المشكلة القضاء التام :

الملك : تريدان حلا في يوم وليلة لمشكلة قديمة قدم الازل ؟

الملكة : اسكت اذن ولا تفاخر بطول شواربك !

الملك : أرجوك !.. لا تكلمي الملك بهذه اللهجة !..

الملكة : الملك !.. أتساءل من الذي جعلك ملكا ؟ !

الملك : أنا الذي جعلت نفسي .

وكأن مشكلة النمل هي المحرك الأول للدراما حقا ، ولكنها تكاد تختفي بعد ذلك ، أو تظهر كلما دعا الامر لكي نكتشف خلال السياق الدرامي ما هو أبعد من مشكلة النمل ، نكتشف طبيعة الشخصيات والنوازع الحقيقية التي

تحركهم . ونحن نعلم منذ البداية ان الملك هو الذي عين نفسه ، وما اشبهه هذا المأزق بمقدمة « السلطان الحائر » حيث نجد سلطانا بغير حجة عتق . لقد امتطى ملك الصراصير صهوة جواد الحكم ، لانه رأى أن شواربه أطول من شوارب الآخرين . أما الكاهن فان موهبته أنه يقول كلاما بلا معنى ، وأما الوزير فان موهبته هي الاهتمام بعرض المشكلات المربكة ، والمجيء بالاخبار المزعجة . بقيت موهبة العالم وهي أن لديه معلومات غريبة عن أشياء لا وجود لها الا في رأسه .

وتظهر مشكلة النمل مرة أخرى في منتصف السياق الدرامي ، فتتحرك « المعضلة » من جديد ، اذ اغترس النمل ابن الوزير على اثر سقوطه من فوق الحائط . حينئذ تتسع دائرة الحوار فلا تقتصر على الملك والملكة وحدهما ، بل يدخل اليها طرف ثالث هو الوزير . ومرة ثانية ينفجر الملك قائلا : « لماذا يشاء حظي الاسود ان اطالب انا دون كل من كان قبلي من الاء والاجداد بمهمة البحث وحدى عن الحل ؟! » فاذا اتسعت الدائرة ودخل العالم طرفا رابعا فيها ، سمعناه يعفسي نفسه من مسؤولية المشاركة بحجة ان « هذه مشكلة سياسية » بينما ترى الملكة ان « الامل معقود الان على العلم » ويرى الوزير ان « المشكلة هي كيف نجمع هذه الصراصير » لانه يريد « تعليم الصراصير السير في طواير » . والصراصير — كما قالت الملكة — لا تجتمع بغير طعام . بل لا الصراصير ولا غير الصراصير كما قال العالم . ويأخذه الاندماج اكثر فاكثر ليستطرد « انه من الوجهة العملية كل هذا تحصيل حاصل . . لان اجتماع الصراصير حول الطعام لن يقدم ولن يؤخر . . لانها ستأكل وتملا بطونها ، ثم ينصرف كل منها في طريق » . واذا اجتمع عدد من الصراصير في مكان ، وكان وهج الضوء ساطعا ، فسرعان ما تتحرك جبال ليس لها قدم ولا رؤوس فتسحق الصراصير سحقا . وتتساءل الملكة : اذن لماذا لا تقع هذه الكوارث الاكلها تجميعنا ؟ .

العالم : لا ادري يا مولاتي . كل ما يستطيعه العلم هو فقط تسجيل هذه الظواهر وربط العلاقة بينها ، واستخلاص قانون علمي .
الملك : تريد اذن ان تقول ان خوفنا من هذه الكوارث جعل جنسنا من قديم الازل يخشى التجمع ؟

العالم : بالضبط . ومن هنا نشأ غينا هذا الطبع . وهو سير كل واحد منا بمفرده في اتجاه مختلف . مجرد دفاع غريزي عن الحياة .
وتمر وليمة « ابن الوزير الميت » يحمل النمل في موكب ينشد :
« لأن كلنا سواعد

اعضاء جسم واحد

ليس فينا حزين

وليس فينا وحيد

وليس فينا من يقول

لا شأن لي بالآخرين » .

وتقترح الملكة أن يهجم الصراصير المجتمعون الآن وهم الملك والوزير والكاهن والعالم على موكب النمل لانتفاذ ابن الوزير . الا ان كلا منهم يعتذر بشيء يعفيه من هذه المهمة . فالملك يحكم ولا يقاتل ، والكاهن يصلي ولا يحارب والعالم يبحث ولا يشاغب .

ومن جديد تشارك « مشكلة النمل » في صنع الخاتمة ، فالعالم يحرك الوجه الدرامية الاخيرة بأن يلفت النظر الى ان هناك فرقا خطيرا بين حياة الصراصير وحياة النمل . « ان النمل مثلك ما يهمه هو الطعام ، اما نحن فمهمنا فوق ذلك المعرفة » وتبدأ رحلة المعرفة التي يصطحب فيها العالم مليكه الى قمة جدار البانيو ليشاهد تلك البحيرة العجيبة « ارضية الحمام » التي يصيبها الجفاف احيانا كثيرة . ولا يلبث العالم ان يهرول عائدا الى زملائه مستنجدا بهم ان ينقذوا الملك فقد سقط في قاع البحيرة ، ولكنها جافة ولم يمت بعد . ويصيب الجميع الذهول لان الملك امامهم يموت ولا يدرون كيف يتصرفون ، فان احدا منهم لا يستطيع النزول الى البحيرة وانقاذه . وتنتهي « الصرصار ملكا » بحوار عنيف بين العالم والكاهن ، فهذا الاخير يدعو الى الصلاة والاول لا يؤمن بجذواها ويسدل الستار والجميع يرفع الاكف هاتفين « ايتها الالهة . . ايتها الالهة ! » .

وهكذا يغرس الحكيم رأسه في معبقة « السياسة » كما اشار الصرصار العالم الى ذلك صراحة ، ولكن دون ان ينال هذا العنصر من البناء الفني . فقد أجرى الفنان عملية « تسوية » او « تكافؤ » بين مختلف العناصر التي يتكون منها عالم الصراصير ، بحيث لا نجد بادرة واحدة يشذ بها احد اجزاء المسرحية عن السياق العام . اي ان الفنان لم يفرض رموزه من الخارج حسب فكرة تجريدية مسبقة . بل انه من خلال التكوين التجريدي لعالم الصراصير اطلت رموزه جميعها في سهولة ويسر . ومعنى ذلك ان الرمز كان يتولد تلقائيا من طبيعة الجو الذي ابدعه الكاتب ، من صلب العمل الفني لا مقحما عليه في تعسف من اضرار المعادلات الخارجية .

وليست مشكلة النمل في واقع الامر سوى المثير الاولي للحركة الدرامية ، اما تلك البداية التي نتعرف فيها على ما هية الصراصير ، ثم كارثة ابن الوزير

واخيرا مأساة الملك ، فجميعها موجات درامية متتابعة تخلق فيها بينها ايقاعا فنيا وفكريا موحدًا هو « البحث عن حل » . وهو ليس بحثًا يائسًا عديم الجدوى كما هو الحال في « الفرائير » ، وليس بحثًا يعتهد على الاختيار كما هو الحال في « رحلة قطار » . ولكنه بحث — من جديد — عن طبيعة العلاقة بين السلطة والحرية أو الانسان والنظام ، مهما كان الملك هو قمة هذا النظام فلا ريب ان المعرفة أو التجربة التي دفعت به الى قاع البحيرة ، هي الثمن . هل معنى ذلك ان الوعي والتجربة يحققان حرية الانسان في الارتباط بالسلطة والنظام ، بل في ارتباطه بالوجود الانساني نفسه ؟

انني المح في « الصرصار ملكا » وبقية « مصير صرصار » بواذر نقلة جديدة في معالجة الحكيم لقضية الانسان والحرية . المح بواذر التجريد وهو ينتقل من المستوى الجزئي المحسوس الى المستوى الكلي الشامل . المح بواذر المعنى الجديد للسلطة والنظام ، المعنى الذي لا يقتصر على الاطار السياسي والاجتماعي ، وانما يدخل في رحاب قضية القضايا : قضية الوجود الانساني نفسه . انها مرحلة جديدة تماما لا علاقة لها بالمطلقات القديمة كالقدر والزمن والمكان والخلود . بل هي مرحلة يمتزج فيها النسبي بالمطلق ، والزمان بالمكان ، والحرية بالضرورة بحيث تمسي مشكلة « السلطة والنظام » عبارة تاريخية في معجم قديم .

لن يتخلى الحكيم عن نبض المجتمع الذي يعيش فيه ، ولكنه سوف يستمع في نبض هذا المجتمع الى دقات قلب عصرنا .

الفصل الثاني عشر

العزل الاجتماعي بين السلام ومستقبل الإنسان

محور اخير مزدوج تدور حوله مجموعة مسرحيات الحكيم ، هو ذلك المحور الممتد من مشكلة الانسان مع النظام ، وهو ما ندعوه بقضية المعدل الاجتماعي بين السلام ومستقبل الانسان . وهي من القضايا « التطبيقية » عند الفنان الذي ناقش فكرة الموت والبعث في نظرية الخلود ، كما ناقش الوجه الاخر لهذه الفكرة ، وهو الوجه المتمثل في العقل والقلب خلال دورتهما بين الفكر والعمل . ثم بدأ الحكيم « يطبق » افكاره النظرية على مشكلة السلطة والحرية كما رأينا في الفصل السابق ، وما هو ذا يعاود عملية التطبيق في هذه المشكلة التي نحن بصدها الان ، مشكلة المعدل والسلام كوجهين لعملة واحدة هي مستقبل الانسان على هذه الارض .

ويتميز الحكيم في مواجهته لهذه المشكلة فنيا ، انه يبذل جهدا مضاعفا في الاقتراب من المستوى الواقعي للمشكلة . كما يتميز بأنه كان مفكرا امينا مع مقدماته النظرية التي تعرفنا عليها فيما سبق بالقسم الاول ، للدرجة التي كانت فيها امانته تصل به الى التطابق الحرفي بين ما قاله بالاسلوب التقريري المباشر في الفكر السياسي والاجتماعي ، وما قاله بالاسلوب الفني في البناء المسرحي . وربما كانت هذه المطابقة الحرفية وتلك الامانة الفكرية ، من العوامل التي هبطت بمستوى البناء المسرحي دراميا ، ولكن هذا لا ينفي عن الظاهرة صدقها وامسالتها ، مهما عانى هذا الصدق من غياب حرارة التعبير والتدفق .

هذا المحور الجديد ، كما قلنا ، محور مزدوج . ولعلنا نستشف من هذه الازدواجية ، ان الفنان وضع يديه على ذلك الارتباط الحي العميق بين

العدالة الاجتماعية والسلام بين البشر . اي انه استطاع بادراك ثاقب ان يعي جوهر العلاقة شبه الحتمية بين أن يعيش الناس متساوين في الحقوق والواجبات ، وان يعيشوا في سلام دائم في وقت واحد . وتتعدد اعمال الحكيم على كلا الجانبين تعددا يجعل من الاختيار بينها امرا صعبا . ولكني سأعتمد الى المنهج التاريخي في التقاط العلامات الفارقة التي تسم مرحلة ما بما يميزها عن مرحلة اخرى ، او ما يؤكد الوشائج التي تربط بينها وبين الوجه الاجتماعي لقضية العدل ، وبين ما يعنيه السلام لمستقبل الانسان .

في جانب قضية العدل الاجتماعي ، اعتقد ان مسرحية « اللص » التي كتبها الحكيم عام ١٩٤٨ ومسرحية « الايدي الناعمة » التي كتبها عام ١٩٥٤ ومسرحية « الصفقة » التي ظهرت عام ١٩٥٦ من اكثر مسرحياته دلالة على موقفه من هذه المشكلة ذات الحساسية الشديدة عند مختلف طبقات المجتمع الكادحة منها والمستغلة على السواء .

وتعلن بداية « اللص » عن جوهر المشكلة التي يعرض لها المؤلف . فبينما كانت « خيرية » تهم بدخول غرفتها بعد سهرة المساء خارج المنزل ، اذا بشاب يتسلق نافذة الغرفة ويغاضها بأنه ليس لصا وانما هو انسان تعيس الحظ تعرفه جيدا لو انها تذكرت المصحف الصغير الذي اشترته منذ ايام . ونعلم من الحوار بينهما ان الشاب يعمل بائعا في مكتبة بحي الازهر ، وان صاحب المكتبة طرده من عمله حين اصر على الا يزيّف او يسرق ، وحينئذ قرر ان يحصل على مبلغ مائة جنيه بأية وسيلة من الوسائل حتى يفتح مكتبة صغيرة كتلك التي كانت في الماضي عند صاحب المكتبة الذي طرده اليوم . واهدته قريحته الى هذا الحي الارستقراطي « الزمالك » وقادته غريزته الى هذه الفيلا التي ما كان يعلم انها منزل الفتاة الجميلة التي اشترت منه مصحفا صغيرا منذ ايام . وتساله الفتاة ما اذا كان البنك يستطيع اقراضه فيجيب : « انا لا احب التعامل مع البنك . اتدري لماذا ؟ لانه لا يثق بي . انه يقول لي : قبل ان تقترض مني اخبرني اين رصيدك واين ضامنك ؟ يجب ان اكون غنيا ليدفعوا لي . ثراء يقرض ثراء . تلك هي البنوك . خلقت لتمد الاغنياء . اما بنك الفقراء فلم يخلق بعد » . على ان الفتى ليس وحده « المحاصر » بهذه المشكلة . فالمؤلف يضيء لنا زاوية اخرى هي الفتاة . فهي ليست ابنة الباشا الذي يدق بابها في هذا الوقت المتأخر من الليل . وانما هي ابنة زوجته التي تركها في الدور العلوي ليراود ابنتها عن نفسها بشتى المغريّات من جواهر ومال « هذا الباشا الذي يدخن سيجاره الكبير ويجلس في ناديه ،

٢٧٧ العدل الاجتماعي بين السلام ومستقبل الانسان

وعلى النقود ان تصب في حساباته الجارية في البنوك دون ان يحفل كيف تنبعث ولا كيف صنعت فهو كما قد تعلم مساهم في كل الشركات تقريبا . انه من اولئك المدرجة اسماؤهم في تلك القائمة الخاصة التي توزع فيما بينها اسهم كل شركة مضمونة الربح . . قبل ان تعرض النفاية القليلة على الجمهور ذرا للرماد في العيون » كما تقول خيرية وهي تصف هؤلاء الذين يأخذون المال من الاعمال ، ويتركون للاخرين الاعمال بغير المال . هي تفاضل بين صاحب العمل انذي يشتري عرق الشاب بدراهم ، وصاحب المال الذي يشتري العرض مهما كان الثمن . فليس اخطر — عند خيرية — من انسان لا يدرك ان في الحياة قيما انفس من المال واسمى . ويستجيب الشاب لهذا الجانب الاخلاقي من قضية العدل فيكبل الحديث قائلا : « ان الذهب ليس فقط نوعا من المعادن النفيسة ، ولكنه ايضا نوع من المعادن السامة قاتل لكثير من الفضائل الانسانية » على انه سرعان ما يتنبه الى حقيقة الوضع البشع الذي يعيشه الان فيستدرك قائلا : « انت فتاة غريرة تتغذين بالكلمات بينما الآخرون يتغذون على دمائنا » .

ومشكلة خيرية الحقيقية هي انها لا تستطيع ان « تكشف » الباشا حتى لا يبادر بتطليق امها فتجد نفسها معها في الشارع . لهذا تتفق مع الشاب في نفس الليلة على الزواج ، ولكن بعد ان تستأذن امها في اليوم التالي . لقد آنسيت فيه حلم احلامها ، وسوف تحل بزواجها منه مشكلتهما معا ، فسيصعبلان جنبا الى جنب ، وتتخلص هي من مطاردة زوج امها ، ويتخلص هو من شبح الفقر وصاحب المكتبة والمائة جنيه وتسلق النواخذ . ويخرج من غرفتها ، وما ان يهم بمغادرة الحديقة حتى يلحق به الباشا فجأة ويصيبه بعبارة ناري . ويتوتر الموقف ويزداد حدة كلما غاب الطبيب في جراحته التي استدعى لكي يقوم بها على عجل . وفي تلك الاثناء تهمس خيرية في اذن الباشا ان يخفف من غلوائه قليلا لانه ظلم « حامد » من حيث لا يدري فهي قد ارادت ان ترتبط شرعا بأي انسان ليسر لها الارتباط الاخر بالباشا . ويصدق الباشا ما همست به له خيرية ويعدها بأن يعينه مديرا لاحدى شركاته وان يتكلف هو بنفقات الزواج ما دامت قد اقتنعت اخيرا بمردة الباشا وغرامه بها . وينفذ الباشا وعوده كلها ، وان لم تخل هذه الورد من تعرجات والتواءات يخفيها الباشا عن الجميع وهي انه نصب كمينا لا يخطئ الحساب لو حاول حامد او خيرية ان يتهربا منه . هذا الكمين هو التوقيع على عشرات الشيكات المزورة التي تؤدي به الى السجن لو انه لم يرضخ ، هو او زوجته ، لارادة السيد المطاع ، ويكتشف حامد هذه الاحبولة عن طريق المذير السابق « شاكرا »

الذي ضحت شقيقته بشرفها من أجل أن يبقى في منصبه ، وعندما تحول عنها الباشا وجد نفسه في الشارع مغلول اليد بعدد توقعاته المزورة . ويطلب الباشا ذات يوم من حامد أن يستقل القطار الى الاسكندرية لقضاء بعض المهام المتعلقة بالشركة . ثم يطلب من خيرية أن تستعد لاستقباله هذه الليلة ويؤكد لها أن زوجها يعرف كل شيء ولا يهمله سوى المال الذي يحصل عليه كما يريد بما يزوره من توقعات . وتكاد خيرية أن تصدق هذا الكلام ، لولا أن تظهر أمها وزوجها في الوقت المناسب ، حينذاك يسقط في يد الباشا ، الذي يهدد ويتوعد لولا أن رصاصة لم يحسب حسابها تخترق مكان القلب من صدره ، رصاصة افرغها شاكر بكل ما يعتمل في كيانه المذبوح من ضراوة . ولعله من المفيد أن نقول من واقع الاصل المخطوط بقلم توفيق الحكيم أن الرقابة عام ١٩٤٨ حذفت كثيرا من التعبيرات في هذه المسرحية قبل تمثيلها على خشبة المسرح . وقد نشط القلم الأحمر للرقيب في حذف كل حرف يمس الرأسماليين والرأسمالية ، بحيث أن المسرحية أصبحت عند التمثيل في تصويري ، أشبه بفيلم بوليسي يقوم على المغامرات (وليس غريبا أن يقوم يوسف وهبي بدور البطولة حينذاك) . فلو أن « اللص » خلت من مضمونها الاجتماعي المتقدم ، لتحولت الى قصة بوليسية ، غير مسلية في بعض الأحيان. هذا يعني أنها كانت على قدر كبير من التفكك والاثارة المفتعلة التي لم يخفف من وطأتها الا ذلك الذي استطاع توفيق الحكيم أن يقوله في ظل النظام الملكي وهو أن الرأسمالية الكبيرة في مصر بلغت من الانهيار حدا يتجاوز أسوار الاقتصاد الى عالم الاخلاق . وقد صاغ الفنان هذا الوجه للقضية في مشهد يدور فيه هذا الحوار بين وفد من جمعية انصار الفضيلة ، وبين الباشا :

الوفد : اهلا بسعادة الباشا

الباشا : انا في غاية السرور بهذه الفرصة السعيدة .

الوفد : (بلسان كبير الاعضاء) بل نحن في غاية السرور اذ شرفنا سعادة

الباشا بقبوله الرئاسة الفخرية لجمعية انصار الفضيلة .

هذا المشهد الذي اتخذ منه عبد الحميد جودة السحار بعد عشر سنوات

نواة لروايته « الحصاد » يبين كيف أن الحكيم كان « معاصرا » بضميره

الفتي لما يمور به المجتمع من احداث ، مهما كانت الاعمال الفنية المعبرة عن

هذه الاحداث اعمالا ضعيفة في بنائها الدرامي ، او اعمالا غير قادرة على

البقاء بعد تحقيق رسالتها الملحة والعاجلة . ولكن ستبقى لها قيمتها التاريخية

التي تعلو بها على الاعمال التي يكتبها بعضهم الان حول ما كان عليه مجتمع

ما قبل الثورة . وما ايسر ان يحصي الناقد المسرحي على « اللص » العديد

٢٧٩ العدل الاجتماعي بين السلام ومستقبل الانسان

من المآخذ الفنية كالمفاجآت المفتعلة والمواقف المزيفة . غير ان ما هو اكثر أهمية ان يسجل المؤرخ بضمير مطمئن أن توفيق الحكيم في نطق الفكر البرجوازي ، كان غنانا متقدما على نحو من الانحاء . حقا هو لم ير مشكلة الكادحين في مستواها الاجتماعي الشامل ، بل رآها من زاوية فردية أقرب الى الشذوذ والاستثناء . وحقا هو عالجا بمنطق النظام القائم حينذاك ، فلم يحل مشكلة الفتى الكادح الا بالاسلوب الرأسمالي ومع ذلك فان هذه الرؤية البرجوازية الفردية في ذاتها كانت كسبا ايجابيا الى جانب التقدم .. مهما شاب هذا الكسب من ظلال الفهم الاخلاقي لقضية العدل الاجتماعي .

وبعد ست سنوات من ظهور « اللص » كان المجتمع المصري قد أعلن بداية مرحلة جديدة من مراحل تطوره . وبالرغم من أن النظام الجديد قد اتخذ أولى خطواته في طريق التخلص من الاستعمار والاقطاع ، الا أن الرؤيا الفكرية المعاصرة للثورة ، لم تسرف في المبالغة عندما توقفت حدود قدرتها على التنبؤ عن المنجزات الفعلية للثورة . وهي حتى ذلك الحين ، لم تكن منجزات العداء المسافر للرأسمالية والرأسماليين . لذلك أقبلت مسرحية « الايدي الناعمة » للحكيم عام ١٩٥٤ وكأنها « استراحة » البرجوازية بين أحضان الاستقرار .

وتتشابه بداية « الايدي الناعمة » مع بداية « اللص » مشابهة قوية ، فهي تبدأ بشاب عاطل يتسكع على كورنيش النيل ، يصادفه أثناء تسكعه شاب آخر تبدو عليه سيماء العز والجاه . ويتبين لنا بعد قليل أن الشاب الاول هو الدكتور علي حموده الذي حصل مؤخرا على درجة الدكتوراه من الجامعة في لغة . وأن الشاب الاخر هو البرنس فريد الاتطاعي القديم الذي صودرت أملاكه حديثا ، ولم يبق له شيء بعد أن هجرته ابتداء منذ وقت طويل احداها للزواج من عامل ميكانيكي والاخرى لمجرد الاعتماد عن حياته الصاخبة . ونعلم أن الامير السابق أعلن في الصحف عن رغبته في تأجير قصره لمن يشاء بشرط ألا يدفع المستأجر شيئا . وعندما يتم التعارف بين الدكتور علي حموده والبرنس فريد وبقيّة أفراد الأسرة التي فاجأتها على الكورنيش في محاولة يائسة أن يعود معهم الاب ، يصبح من العسير أن يترك أيهما الآخر . لذلك يقبل الدكتور حموده أن يقيم مع الامير السابق في قصره الذي يبدو لنا من الداخل عددا هائلا من الغرف المغلقة يكسوها تراب الهجران من كل جانب ، فالامير يعيش وحيدا بعد وفاة زوجته . وسرعان ما يقبل أحد أولئك الذين يريدون استئجار القصر ونفهم أن شرط الايجار المجاني يلزم المستأجر أن يعتبر الامير قريبا له حتى لا تشك السلطات في أنه ينفذ تعليماتها

جيدا . وهي تقضي بالسماح له أن يقيم في القصر ، وأن يقيم معه من يشاء بشرط ألا يستفيد من ذلك فائدة مادية . ويرفض القادم الاول شرط الامير ولا يتم بينهما الاتفاق . ثم يصل بعد قليل رجل مسن وفتاة في ريعان الصبا لا يظهر من ملبسهما وسلوكهما أنهما من أرباب العز والجاه ، وأن اصطحابهما معها خادم صغير . ويتم الاتفاق هذه المرة أن يقبل الحاج عبد السلام شرط البرنس فريد ، وتقبل ابنته كريمة أن تنظف هذا القصر الكبير وأن تستضيف الامير وصديقه في غرفتين منفردتين .

ولا يمر وقت طويل حتى تتوثق عرى التفاهم بين كريمة والبرنس ، ولكننا ندجا ذات يوم بزيارة طارئة لابنتي البرنس برفقة زوج الكبرى . وكانت سفراهما قد تعرفت على الدكتور حموده في المرة الاولى عند الكورنيش ، ولكنها فهمت خطأ أنه دكتور في علم البحار والاسماك ف راحت تنسج في مخيلتها عدة مشاريع تقوم على الصيد . وما أن يواجه الجميع بعضهم البعض حتى نفاجا بأن الحاج عبد السلام هو والد « سالم » زوج ميرفت ابنة الامير الكبرى ، وأن كريمة هي شقيقته . وقد كان استئجار القصر مجرد « لعبة » حاكت خيوطها الاسرة لاقناع الامير بأن يعيش معهم بعيدا عن الوحدة القاتلة . خاصة وأن العامل الميكانيكي الذي كرهه فيما سبق لم يعد كذلك ، بل أصبح من أصحاب المصانع الناجحين . فقد اكتشف بئرا جديدة للبتترول ، وساهم في بعض الشركات الاخرى ولكن هذا لا يعني أن سالم انتقل الى « طبقة الاغنياء » في نظر ميرفت التي تقول :

مرفت : زوجي يا بابا . . انه ليس غنيا . . نحن لا نعيش حياة الاغنياء . . نحن نقطن في فيلا صغيرة في المعادي ، وليس لدينا غير خادم واحد . . وسيارتنا يقودها سالم بنفسه انه يحيا حياة أي مهندس عادي في المصنع . على الرغم من عشرات الالاف التي يمتلكها .

سالم : اني امتلكها اسما لا فعلا . . أقصد في نظري ، ان لي نظريتي الخاصة ، وربما كانت هي نظرية رجل الاعمال الحق . . وهي أن أموال المنتج الحقيقي ولو أنها باسمه ، لكنها ملك الدولة . . انه يضعها في الاعمال التي يديرها في الظاهر لشخصه . . ولكنها في الحقيقة لحياة مئات الاسر . . ولحياة العلم الصناعي والتطبيقي . . لحياة الانتاج الشعبي وحياة النفع العام .

مرفت : هذا ما يقوله لي سالم دائما . . يقول انه أجير . . ويجب أن يعيش كأجير .

سالم : بالضبط يا مرفت . . . يعيش كأجير وينتج كمدير . . يعيش

العدل الاجتماعي بين السلام ومستقبل الانسان ٢٨١

للأعمال لا للمال . . المال عنده محرك في جهاز الانتاج العام . . لا ينبغي نزعه واللهو به في الترف الخاص .

وما تكاد مشكلة الاب الارستقراطي أن تحل على الوجه الذي ارادته ابتناه ، حتى تبدأ مشكلته العاطفية مع كريمة ، ومشكلة الدكتور حموده مع جيهان . فقد كان من أثر التجربة المشتركة التي عاشوها معا ، أن تعلق قلب الامير بشقيقة سالم ، كما تعلق قلب الدكتور بابنة الامير . ولما كان « المتصرف الوحيد » في هذا الجانب العاطفي هو سالم ، فقد توجه الجميع اليه ليرى ماذا يمكن أن تكون عليه الامور في المستقبل . غالبالة التي يمارسها كلاهما تقف سدا ضخما يحول بينهما وبين الزواج . لهذا يشترط سالم عليهما أن يوافقا على العمل فيما يقترحه لهما من أعمال ، ويقول : « يجب أن يكون هناك عمل منتج للثروة ليكون هناك عمل منتج للذهن . . يجب أن تكون هناك أيد خشنة حتى يمكن أن توجد الى جانبها الايدي الناعمة » وتنتهي المسرحية بأن يعمل الدكتور علي حمودة مديرا لمكتبة شركة البترول ويتزوج جيهان ، وأن يعمل الامير السابق مديرا لمعرض السيارات ويتزوج كريمة .

وهكذا نصادف نفس المنهج الفكري والتعبيري الذي صادفناه في المسرحية السابقة . غير أن مسرحية « اللص » تتميز بشجاعة المواجهة المعاصرة للمجتمع ، بينما نلاحظ أن المبالغات في « الايدي الناعمة » قد أوصلته الى طريق مسدود تجاوزته الثورة نفسها فيما بعد باجراءات التأميم . والفروض أن الفنان ، كالعرف ، يسبق الاحداث بصدق بصيرته وقوة عدسه . فالحكيم يقدم كافة حلوله في اطار النظام البرجوازي البديل للاقطاع ، ثم أصبح الرأسمالي هو « حكيم الزمان » الذي يجد عنده الجميع حلا نموذجيا لمشكلاتهم الاقتصادية والعاطفية ، وهي من هذه الزاوية تعد خطوة متخلفة عن الخطوة التي أقدم عليها الفنان في « اللص » . واذا كانت « الايدي الناعمة » و « اللص » بمثابة التعبير البرجوازي في مجال الصناعة ، فإن « الصفقة » التي ظهرت عام ١٩٥٦ كانت بمثابة التعبير البرجوازي في مجال الزراعة .

و « الصفقة » هي بضعة فدادين تمتلكها الشركة البلجيكية في احدى مناطق الريف المصري ، وقد أعلنت عزمها على بيع هذه القطعة من الارض للفلاحين بشرط أن يدفعوا ربع الثمن مقدما على أن يقسط الباقي على أقساط . وقد اجمع الفلاحون في المنطقة على ضرورة التعاون في دفع الثمن ، كل حسب قدرته على الدفع والملكية . وتبدأ المسرحية في تلك اللحظة التي بدأ فيها المعلم شنودة صراف الناحية في مراجعة كشف الاسماء التي دفعت نصيبها . ويتفرع

بنا السياق الى تفريعات ثانوية تؤدي بنا الى التعاطف مع هذا القطاع الكادح من جماهير الشعب المصري . فقد أجل عوضين وسعداوي زواج ابنة الاول « مبروكة » من ابن الثاني « محروس » بسبب الصفقة ، وحاول تهامي سرقة جدته لنفس السبب . الا أنه ما يكاد حانوتي القرية ومرايبها أن يحل مشكلة نصيب تهامي في الدفع حتى يفاجا أهل القرية بحامد بك أبو راجيه وقد حضر مع وكيله عليش أفندي كما أنباهم بذلك خميس أفندي ملاحظ مخازن الشركة . ويحاور أهل القرية بعضهم البعض ويتجادلون فيما إذا كان مقصد حامد بك هو منافستهم في الحصول على الصفقة ، وهو لا بد فائز بها إذا أراد فالشركة سترحب به بغير شك لأنه لن يدفع ربع الثمن ولن يقسط بل سيدفع المبلغ كاملا وعلى الفور . ويحتد بهم النقاش طويلا الى أن يصلوا الى اتفاق مؤداه أن « يخدموا » حامد بك بزفة تقوده من المحطة الى وسط البلد حيث يقدمون له ما لذ وطاب ثم ينفخونه مبلغا من المال هو مائة جنيه حتى يتنحى من منافستهم ويترك لهم الصفقة . ويتم الترحيب بحامد بك في حرارة وانفعال ، وهو مع وكيله ذاهلان عما يجري حولهم حتى اذا تجرأ سعداوي وغمز البك بالورقة ذات الجنيهاات المائة ، أعلن هذا دهشته البالغة مما يحدث . ويترجم الفلاحون دهشته بأنه يرفض المبلغ لقلته ، فيزيدون عليه خمسين جنيهها أخرى ، غير العشرين التي تقاضاها الوكيل دون أن ينبس بحرف . ويظن البك ووكيله أن هذه المبالغ انما من قبيل التكريم والحفاوة الزائدة ، ولكنهما يكتشفان الامر بعد قليل فرفضان المبلغ بادية الامر ، ثم ينتهي الموضوع بزيادة خمسين جنيهها ، تفضل الحاج عبد الموجود بدفعها من جيبه تحت تهديد غامض من خميس أفندي الذي لاحظ عليه أنه يسافر في أيام معينة الى البندر بغير هدف واضح .

ويفاجئنا المؤلف مرة أخرى حين يتعقد الموقف بعد القبول ، فاذا بنا أمام حامد بك وهو يصر على أن يأخذ معه « مبروكة » ابنة عوضين لتعمل دادة للطفل الصغير في القاهرة . ويبلغ به الاصرار حدا يضع معه الصفقة في كفة ومبروكه في الكفة الأخرى . وينقسم أهل البلدة انقساما عنيفا بين مستسلم ورافض الى أن تحسم مبروكه أمرها بنفسها فتعلن موافقتها على السفر بشرط الا يعلم بذلك « محروس » خطيبها . ويغادر البك القرية مشيعا باللعنات .

وبعد يومين يحدث أمران على جانب من الاهمية ، فقد ماتت جدة تهامي التي حرمتها من مالها في حياتها بحجة أنها تدخر ما يكفي لتكفينها في آخرتها . ويعلم تهامي من جارتهم « أم السعد » أن جدته أودعت كل ما لديها طرف

الحاج عبد الموجود ، ولكن عبد الموجود اختفى فجأة وذاب كقص الملح ، حينئذ يشير خميس أفندي تلميحا الى أن ثمة سرا في غيابه لن يقوله الان . ويحضر الحاج عبد الموجود وينكر أنه أخذ شيئا من جدة تهامي الا ما يكفي تكفينها ، فيهدده خميس أفندي بإفشاء السر فيطاول عليه مغرورا ان يصنعها يحلوه . هنا يبوح خميس أفندي بأن الحانوتي المرابي يسرق أكفان الموتى ويبيعهما في البندر قبل أن تبين ليلتها على جثمان المتوفي ، ويتحداه تهامي أن يبرر سفره الى البندر فور وفاة المرحومة جدته ، كما يتحداه أن يذهب معا الى القبر ليتأكد من أن كفنها لم يسرق . ويتضح أن ثروة عبد الموجود ليست الا من أكفان الموتى . وهكذا يعلن عبد الموجود أنه سيتكفل بمحزنة جدة تهامي وعشاء المعزين ، وأنه سيدفع مهر محروس ، ويجهز مبروكه ، ويتنازل عن كل قرش له في ذمة أي ملاح بالقرية .

وتحضر مبروكة من القاهرة في نفس الوقت لتختتم المسرحية بانتصارها على حامد بك وشكوك محروس معا ، فقد علم محروس بالامر وسافر اليها خفية ، ولكنها كانت بالمستشفى تعالج مما ألم بها من مرض مزيف أوهمت أهل البيت بأنه الكوليرا . فحاصرت قوات الصحة والشرطة منزل البك يومين امضتهما في مستشفى الحميات الى أن تثبت براعتها من المرض ، والى أن تمكن أهل القرية من عقد الصفقة مع الخواجا صاحب الشركة البلجيكية .

لعل هذه المسرحية من بين المسرحيات الثلاث هي أكثرها نضجا من الناحية الفنية ، وأكثرها تقدما من الناحية الفكرية . لم يتخلص الحكيم حقا من البناء الدرامي المؤسس على المفاجآت ، ولكنه استطاع أن يوظف مفاجآت الصفقة في صياغة الشخصيات والمواقف والاحداث . ولم يتخلص الحكيم حقا من التفكير البرجوازي في مشكلات الشعب ، ولكن هذا المنهج في مناقشة قضية الأرض والفلاح يحقق بعض المكاسب التقدمية . فلا ريب أن تخلي الشركة الأجنبية عن الأرض هو رمز واضح الى زوال الاستغلال الاستعماري من مجتمع الثورة . ولا ريب أيضا أن الصراع بين الفلاحين وحامد بك هو رمز الى تلك المعركة الضارية بين الفلاح والقطاعي في بلادنا ، وهي القضية التي ما تزال محتدمة الى يومنا هذا ، بالرغم من كافة قوانين الإصلاح الزراعي . وإذا كان ي ضعف من قوة الاقتناع الوجداني في هذه المسرحية ، أن بناءها قد شيد وفق مجموعة من المفاجآت ، فإن هذا لا ينفي أنها كانت علامة فارقة في تفكير الحكيم وفنه القريب من مشكلات الشعب . وربما كانت « الصفقة » هي آخر المسرحيات التي اقترب فيها الحكيم من المجتمع اقترابا حبيما وتفصيليا ، فما كتبه بعد ذلك مثل « الطعام لكل هم » يتعد بهيكسه

ثورة المتزل

التجريدي عن أن يكون صدى مسموعا لبعض ما تعانيه الطبقات الشعبية في بلادنا .

على أن خيطا هاما يربط بين المسرحيات الثلاث « اللص » ، والايدي الناعمة ، والمصفقة » هو ذلك التجديد الحماسي لقيمة العمل في ذاته . والحكيم لا يمجّد العمل كعلاقة اجتماعية ذات دور في الانتاج ، وانما هو يجده أغلب الظن كقيمة أخلاقية تستمد مثالها من الثورات الصناعية البرجوازية ، ولكنه على أي الاحوال يجعل من العمل قيمة ايجابية دافعة لحياتنا الى الامام . العمل عند الحكيم هو التجسيد الواقعي للعدل الاجتماعي ، أو بتعبير شائع هو « تكافؤ الفرص » بين جميع الافراد . الرؤية الفردية الاخلاقية تقف بهذا الفنان عند حدود الاسوار البرجوازية للمجتمع ، ولكنه على ضوء نظريته الاطلاقية التي تميل الى التجريد والتعميم يحاول جاهدا أن يتجاوز هذه الاسوار .

الوجه الاخر لقضية العدل الاجتماعي ، هو قضية السلام ، حتى ينجاي اماننا مستقبل الانسان على هذه الارض . وللحكيم أيضا أعمال عديدة تناقش مشكلة السلام ، ولكني أختار من بينها ثلاثة أعمال هي « صلاة الملائكة » التي نشرها عام ١٩٤١ ضمن كتابه « سلطان الظلام » و « لعبة الموت » التي كتبها عام ١٩٥٧ و « أشواك السلام » التي ظهرت في نفس العام .

في « صلاة الملائكة » يهبط أحد الملائكة من السماء الى الارض ، ويتمكن من حضور إحدى الاجتماعات الدائرة بين قطبي النازية والفاشية — كما يوحى بذلك الفنان دون أن يصرح تماما — ويحاول الملك اقناع الطاغيتين بالعسودول عن سياسة العدوان العنصري ، الا أن مصيره يكون المحاكمة العسكرية فالحكم بالاعدام « والمحكمة تأسف لعدم تشرعها بوضعك على الصليب . فالصليب ليس عقوبة مقررة في قانون المحاكم العسكرية » . وهي لقطة مشابهة لتلك التي قرأناها في « الاخوة كرامازوف » عن اعادة صلب المسيح فيما لو جرؤ على العودة الى الارض مرة أخرى .

وفي « لعبة الموت » نلتقي بمؤرخ أصابه الاشعاع الذري باصابة قاتلة ، وهو يود اتفاق ما تبقى من عمره في الاعداد لجريمة لا يدري بها أحد ، حتى ولا صديقته الراقصة كليوباترا التي التقى بها في أحد الفنادق « دعوني أصنع بأيامي الباقية ما أريد . . ولتكن ارادتي صورة مصغرة لارادة هذا العصر الفظيع ! » ، « أنكم لا تسمحون لفرد أن يلعب لعبة الموت ، ولكنكم تسمحون لدول بأبهرها أن تلعبها » . . وهي تربية الشبه من الفكرة التي طرحها

العدل الاجتماعي بين السلام ومستقبل الانسان ٢٨٥

الحكيم نفسه عام ١٩٥١ في مشهد تمثيلي قصير اسماء « بين الحرب والسلام » وجعل من السياسة عادة جميلة متزوجة من الحرب ، وجعل من السلام عشيقا يتغزل فيها . وينتهي الامر بأن تغدر السياسة بعشيقها حين تغريه بالبقاء في غرفتها ويفاجئها — كما خيل للسلام — زوجها الحرب فتدفع بحبيبها الى دولا ب ثيابها ويكاد الزوج أن يفتح الدولا ب لولا حيلتها ومداعبتها التي حالت بينه وبين السلام ، ثم يخرج العاشق الولهان من دولا ب الملابس اصفر الوجه مضطربا في هلع ، وتنتهي العلاقة بينهما .

وهي فكرة رومانتيكية خالصة ترى الشر قدرا ميتافيزيقيا معزولا عن الارض الاجتماعية ، كما ترى الخير ملاكا سماويا ترفضه الارض .

وهو في « اشواك السلام » ينساعل في وضوح « العالم كله يريد السلام ! كل فرد في كل شعب من شعوب الارض لا ينشد غير الاستقرار والسلام ! لماذا لا يتم السلام اذن . ما هي العوائق في طريق السلام ؟ » وعلى لسان نفس الشخصية يردد مرة اخرى « كل الشعوب تريد السير في الطريق الى السلام . فلا بد اذن أن تصل ، وهذا طبيعي ، والعكس هو غير الطبيعي . . أن تسير الشعوب في هذا الطريق ولا تصل . . لماذا ؟ لماذا ؟ » ومرة ثالثة يضيف مؤكدا « ليس من العجب أن يسير الانسان في الفضاء نحو القمر ، ولا يسير على الارض نحو السلام ؟ ! ايها اصعب ؟ وايها ادعى الى تفكيره الاول ؟ » ويجب بصورة مباشرة واخرى غير مباشرة ان أي طرفين يختلفان حول السلام انما لان كليهما « قد صنع للآخر صورة مثيرة بغیضة » خلقها التفكير والتدبير عند السياسيين . ولا بد من التخلي عن سياستهم لنولي وجوهنا نحو عصر جديد وانسان حديد .

اما الصورة غير المباشرة في « اشواك السلام » فهي المزاوجة التي تعرفنا على مثل لها في « الطعام لكل فم » بين الاطار الخارجي للمشكلة ، ومضمونها الجوهرية . فالاطار هو علاقة الحب التي نشأت بين ابنة محافظ الشرقية وابن محافظة الغربية ، والمحافظان كلاهما على طرفي نقيض في كل شيء كما يبدو للنظرة السريعة ، ولذلك فهما على خلاف دائم ، أحدهما يتهم الآخر بأنه « زير نساء » بينما الآخر يتهم الاول بأنه « قاتل زوجته » . وبالتالي فلا بد من ايجاد حل — أو عقدة بمعنى أدق — لمنع هذا الزواج من أن يتم . وهكذا يحتال كلاهما على تزييف صورة فوتوغرافية لكل من الفتى والفتاة في وضع مخجل يحول دون اتمام الزواج ولكن الشاب في اللحظة الاخيرة يسلك في قطع العلاقة اسلوبا مهذبا فيدعو الفتاة عند رحيله الى جنيف ليواجهها بالصورة التي تبينها مع شاب يحيط بمعصمها بسوار ساعة ذهبية . غير أنه

يفاجأ بها تسبقه الى الهجوم وتعرض عليه صورة أخرى تبينه في وضع غريب مع امرأة من طراز مشبوه وقد وقفت الى جانبه وتهدل شعرها على كتفه . ويكتشفان معا زيف الصورتين اللتين التقتتهما دسا وتزويرا مباحث الشرقية والغربية باتفاق سابق مع محافظ كلا المحافظتين . فلم يكن الرجل الذي انحنى على معصم الفتاة سوى مخبر والدها جاء اليها بساعتها ، ولم تكن المرأة ذات الشعر المتهدل الا احدى بنات الهوى التي استأجرها مخبر والده لتمثل هذا الدور الذي افتعلته أثناء وجوده بالطار عند رحيله السابق ، وما أن يعود السلام الى الفتى والفتاة حتى يلتقي والداهما لقاء عدائيا أول الامر ، ثم يكتشف أحدهما الآخر ، ويحوان معا الصورة البشعة التي رسمها الذهن بغير استناد على الواقع الحقيقي . هذا هو الاطار ، أما الصورة نفسها ، فهي تبدأ مع الشباب العاشق ، لانه يعمل بالسلك السياسي ، فهو يصطب بخيبة الأمل كلما وقف المسكران في وجه السلام يهتفان له حقا ، ولكنهما يعدان له الكمين بعد الآخر فيسقط صارخا من الألم .

لا شك أذن أن الاطار في « أشواك السلام » يتفاعل مع مضمونها تفاعلا تلقائيا تحته طبيعة الاختيار للشخصيات والاحداث والمواقف ، وليس محافظ الشرقية الا المعسكر الشرقي ، وليس محافظ الغربية الا المعسكر الغربي ، وليست قصة الحب الا ذلك الهيكل الخارجي الذي يكسوه الحكيم بالفكرة الرئيسية التي اتضحت لنا في مواقف الشاب بمؤثرات جنيف .

والفرض الرئيسي عند الحكيم ، بشأن الحرب والسلام ، ينبع من نظرة رومانتكية كما قلت . فالتسوية بين المعسكرين في الموقف من قضية الحرب والسلام هي تسوية ظالمة لحقيقة الموقف أملتها ضرورات الاطلاق والتعميم التي يلجأ اليها الحكيم وهو يجرد الظاهرة من الارض الاجتماعية التي نبتت منها . فهو حين ينظر من أعلى ، لا يرى سوى التسوية بين طرفي النزاع ويختار موقفا رومانتكيا هو التسامي عليهما بتخطئتهما معا .

وليس المهم هو الخطأ أو الصواب في هذا الموقف أو ذاك ، بقدر ما نلاحظ الحيرة الشديدة التي تواجه قارئ الحكيم أو مشاهدته على خشبة المسرح ، وهو يحاول أن يعرف ما الحل أذن ؟ وهي نفس الحيرة التي تواجهه في موقف الحكيم من قضية العدل الاجتماعي . ان مصير الانسان في هذه الاعمال جميعها مصير ضبابي غائم لا يبين .

وعلى غير هذا التجو يعالج المسرح المعاصر المستمد من أدب الحكيم هذه القضايا وتلك المشكلات . فنعمان عاشور في « الناس اللي تحت » كان بداية جادة للتحول عن الرؤية الفردية الاخلاقية عند الحكيم ، الى الرؤية الاجتماعية

العدل الاجتماعي بين السلام ومستقبل الانسان ٢٨٧

الموضوعية لظاهرة الصراع الطبقي في المجتمع . وكذلك مصطفى مشعل في « القنبلة الثالثة » كان بداية فهم جديد لقضية السلام على الارض ، فقد رمز بقنبلة هيروشيما وناجازاكي الى ذلك العدو الحقيقي للسلام . وهناك محاولات أخرى على الطريق الطويل بين العدل الاجتماعي والسلام ، تحاول أن تصوغ مستقبل الانسان في بلادنا والعالم ، صياغة تختلف في الكثير مع صياغة توفيق الحكيم . على أنه يبقى لهذا الفنان العظيم دوره الرائد في تحديد موعد الحياة مع المسرح المصري مهما شابته هذه الحياة آثار الولادة المتعسرة .

خاتمة الفانثازيا الواقعية

« أحاول دائما أن اشارك في هذا العصر ،
وكل ما أخشاه أن يكون بيني وبين العصر حجابا
طالما أنا على قيد الحياة لأن الامر المؤسف في
الشيخوخة هو أن يكون الانسان حيا بجسمه
فقط متخلفا بفكره وعقله ، وأرجو الا تحدث لي
هذه الكارثة » . توفيق الحكيم

(١)

في كتابي « ثقافتنا بين نعم ولا » وجهت الى توفيق الحكيم خطابا مفتوحا
اتسمت بعض عباراته بالعنف مؤداها ان الحكيم ليس محتاجا للهاث وراء
موجات الشباب الهادرة من حوله لان ثورته في الادب والفن هي الجذر البعيد
لهذه الموجات ولان الكاتب عادة لا يتجاوز مقتضيات التاريخ . وكان هذا
المعنى تقريبا هو مضمون رسالتي الى نجيب محفوظ ولويس عوض . ولم
يخطر ببالي قط انني اطلب الى ادبائنا الكبار ان يستريحوا من عناء الرحلة في
ابراج من العاج يطلون على نهر الزمن الصاخب . وانما وددت القول بأن
الشباب وحدهم هم القادرون على السباحة في هذه المرحلة ، وانهم بصوابهم
وأخطائهم انما يوجزون ملامحها وتفاصيل ايامها وتناقضاتها . وان غاية ما
يستطيعه الاديب الكبير هو أن يكون أمينا لثورته الاولى فيبارك الثورات
التالية ولا يقف عقبة في سبيلها . وكان توفيق الحكيم قد نشر في «الاهرام»
تمثيلية زعم انها لاحد الادباء الشباب ، تعتمد في هيكلها العام وحوارها على
التداعي اللفظي بحجة « التجديد » . وقد رد توفيق الحكيم على هذا الفرض
او التصور لادب الشباب بخطاب ندد فيه بهذا اللون من اللون التجديدي

الخادع وأنكر على بعض الادباء الجدد قولهم أنهم جيل بلا اساتذة . وشعرت أن الحكيم قد انساق مع موجة المحافظين من الكتاب الكبار فظلم أبناء الموجة الجديدة ظلما فادحا ، فادب الاصلاء منهم لا يمت صلة قرابة الى هذا التجديد المزيف الذي افترضه الحكيم فرضا وأسس حكمه على هذا الفرض غير الواقعي . لذلك حاولت أثناء فترة مساهمتي في الاشراف على تحرير الملحق الادبي والفني لمجلة « الطليعة » ان أقدم الجيل الجديد من الادباء المصريين تقديما جديدا بنشر الجيد من انتاجه وتقييم ما أنجزه في الشعر والقصة القصيرة — خاصة — اiban الستينات . على هذا النحو قدمت « الطليعة » لوحدة تقريبية لادب الشباب اثبتت أهليته لان يحتل مكانه في تاريخنا الادبي وأن لا علاقة بينه وبين الصورة التي صورها أو تصورها توفيق الحكيم .

كذلك كان من البواعث التي دفعتني لمحاورة الحكيم في رسالتي المفتوحة هو تحليله لظواهر العصر الجديد خارج ديارنا ، كصعود الانسان الى القمر وغلجان الشباب في الغرب . لقد اكد لي هذا التحليل رغبة توفيق الحكيم الملحة في « الكلام » عن المشكلات الطارئة على دنيانا . وكنت ارى أن مجرد الحديث عما تموج به الحياة الجديدة في الثلث الاخير من القرن العشرين لا يعني أن الكاتب مرتبط بعصره وروح هذا العصر . وانما لا بد من الحصول على مجموعة من المقومات الاساسية التي تجعل من الاديب كاتباً معاصراً ، في مقدمتها أن يكون ابناً رشيدياً لهذا العصر ، لاكثر منجزاته الفكرية تقدماً وشباباً . تماماً كمسألة « العالية » التي لا تتأتى بالتركيز على الانسان المجرد او القضايا النظرية البالغة التعميم . وقد رأيت ان الحكيم كان يضع أحياناً نظارة على عينيه لا تنتمي الى منجزات العصر في الرؤية ، وانه أحياناً أخرى كان يركب بين جوانحه راداراً يستقبل المظواهر الوافدة من بعيد ، ولكنه رادار من طراز قديم ليس بمقدوره أن يستوعب كافة الابعاد ومختلف الزوايا . وكنت أخيراً ارى في ذلك كله اهداراً لطاقة الحكيم الخلاقة التي أمدت الاجيال المصرية المعاصرة كلها بما يجعل منه واحداً من أهم الابداء الشرعيين لاكثر الجوانب ايجابية واشراقاً في أدبنا الحديث .

لهذه الاسباب مجتمعة وجهت اليه رسالتي المذكورة ، ولم تكن بعض العبارات الحادة التي تضمنتها الا غيرة على تاريخ الرجل واستبصاراً بما قد يستطيع أن يلهم به الاجيال الصاعدة من تراثه الغني . ولحسن حظي أن الحكيم فهم خطابي على هذه الصورة التي أجملتها ، اختلف معي واتفق ولكنه ظل مدركاً لغايتي من نقد أعماله الأخيرة . وما زلت ارى أنه حين كان يغوص في أعماق المجتمع المصري كان يأتينا بأطيب الثمرات ، خاصة تلك المستويات

من « العمق » التي تضطرم في لجتها صراعات الحضارة والتاريخ والتسوى الاجتماعية الطامية على السطح ، أي كل ما يعنينا على الصعيد الوطني لعام . أما حين كان يتشبث بموجة هادرة أو نيار غلاب فغدا يتعرف على منبعه . عفا ولكنه قليلا ما كان يعي أين المصب . وهنا كان يقل العطاء . ولكن ذلك لا ينفي أن توفيق الحكيم في مجموع تجاربه كان ابنا مخلصا لهذا الشعب ونيا لهذا الوطن ، كما أن الشعب والوطن كلاهما ، كان البوصلة التي وجهته نحو التراث من ناحية والمعاصرة من ناحية أخرى . انه كاتب اصيل ومعاصر ، ولكن بغير المعنى الذي قصدته بعض كتاباته الأخيرة . وان كان تراثه فني جمته يجسد خطا حيا متطورا ، انحاز قرب خاتمته الى جانب التقدم التاريخي . تشهد بذلك مواقفه العملية وتأييده اقواله المباشرة . وسوف اعمد هنا ، قبل الرحلة التفصيلية مع أعماله الأخيرة ، الى اقتطاف بعض « اعترافاته » كما أحب أن أسمي هذه الاقوال التي أدلى بها في لحظات الصدق الرائع مع النفس والآخرين .

✽ حول تطور نظريته الاجتماعية يقول الحكيم « في شبابي كنت شيخا في التفكير ، فعندما احتدمت معركة السفور والحجاب بالنسبة للمرأة ، كان من الطبيعي لانسان شاب من حيث العمر في ذلك الزمن ان ينحاز الى صف المطالبين بتحرير المرأة وسفورها ، ولكن العجيب اني كنت من المتشككين في أمر سفور المرأة وتحريرها ، وظهر ذلك في مسرحيتي (المرأة الجديدة) التي كتبها عام ١٩٢٣ ، في أوائل العشرينات من هذا القرن حيث كانت حركة تحرير المرأة بعد ثورة ١٩١٩ من أهم ميادين النشاط الاجتماعي ، واني لاجب اليوم وأنا في شيخوختي المتطلعة الى المستقبل والمنتمة الى التقدم والتحرر كيف كنت في شبابي بهذه العقلية الرجعية المتحجرة . ذلك يرجع الى أثر البيئة والتنشئة الاجتماعية والعائلية التي كانت تضغط على عقلية الشباب وتجهدها تجميدا ، والنتيجة انني عشت حياتي بالعكس ، أو بالقلوب ، اذ كنت شيخا متجمدا العقل في شبابي ، وهذا يدفعني لمطالبة شباب اليوم بأن يعيشوا حياتهم بمنطقها الطبيعي فيصبحوا أصحاب عقلية بعيدة عن التجمد » (١) . علينا بالطبع أن نحذر تقييم الحكيم لنفسه في بعض المواضع . . اذ أن تطوره لم يكن على هذا النحو البسيط المستقيم ، بل كان بالغ التركيب والتعقيد ، فهو اذا كان قد اتخذ موقفا متخلفا من قضية المرأة عام ١٩٢٣ فانته اتخذ مواقف

١ - راجع حديث توفيق الحكيم الى امينة النقاش بجلية « الشباب » - العدد

تقدمية عديدة من القضية الوطنية والاجتماعية بعد ذلك بعشر سنوات في « عودة الروح » و « يوميات نائب في الأرياف » ولكن الدلالة العامة تبقى صحيحة ، وهي أن خط تطوره ظل دوماً للامام .

✽ لم تكن قضية تحرير المرأة وحدها هي القضية التي سجلت في الجدول البياني لتطور الحكيم نقطة نكوص ، وإنما كانت هناك أيضاً قضية الشرق والغرب التي تصدى لها في وقت مبكر حين كتب « عصفور من الشرق » . وإذا غضضنا النظر عن المبررات التي يسوقها الحكيم للدفاع عن موقفه القديم ، فإن ما يعيننا هو تطوره المعاصر حيث يقول « . . . لم يستطع الشرق أن يضيف كثيراً إلى النهضة التي كان قد خطط لها في عشرينيات وثلاثينات هذا القرن وزاد الطين بله ، أنه ابتلي بمساوئ الحضارة الأوروبية من التكاليف على المادة ، بدون أن يضيف إليها محاسن النهضة من التجديدات الفكرية والمبتكرات العلمية والوثبات الفنية التي رأيناها في ميادين العلم والفن والتكنولوجيا في الحضارات الغربية ، وكل ما شاهدناه عندنا تعود وهمود وتمسك بشعارات جامدة والتغني بامجاد قديمة لم نصف إليها شيئاً ولم نجدد فيها . ولذلك كثر الكلام اليوم عما يسمى بالانحلال الحضاري الأوروبي لراحة أنفسنا من سباق النشاط الحضاري الحقيقي لأوروبا والعالم المتحضر . وترتفع الأصوات هنا وهناك تنعي حضارة أوروبا وتتخذ من بعض الظواهر السطحية كملابس الشباب أو مظاهر لهوهم دليلاً على انحلال هذه الحضارات متجاهلة شتى نواحي النشاط المثمر ، والخلاق ، والإنتاج الحقيقي في كل ميادين النشاط الإنساني والذي يقوده بحق أغلبية الشباب في تلك البلاد » (١) . وربما كان التحفظ الوحيد على هذه الكلمات أن الحكيم لم يوضح ما يعنيه تماماً بمساوئ الحضارة الأوروبية التي ابتلينا بها واكتفى بتسميتها « التكاليف على المادة » وهي تسمية أخلاقية غامضة لفرط عموميتها . وكان الأجدر به أن يميل إلى التفصيل فيدعو الحضارة الرأسمالية باسمها الحقيقي ، وحينئذ كان عليه أن يفرق بين نسيجين رئيسيين يشكلان فيما بينهما الحضارة الأوروبية المعاصرة ، وأقصد بهما النسيج الاشتراكي في مواجهة النسيج البرجوازي . وهنا فقط يصح قوله باننا ابتلينا حقاً بالطبعة المحلية من الرأسمالية الأوروبية ، وأمامنا البديل الحضاري الشامل في الاشتراكية . أن توفيق الحكيم سيقود هجوماً ضارياً — بعد قليل — على الاستعمار والرأسمالية ، ولكنه يتجنب بمجهود واضح تقديم البديل الأكثر رقياً في

مضمار التطور التاريخي . على أية حال ، كانت هذه الكلمات السابقة حول الشرق والغرب مدخلة لمناقشة قضية التراث والعصر ، فيقول « . . فنحن جميعا نريد ما نسميه الاصاله ، أي المحافظة على طابعنا وشخصيتنا ، ولذلك نريد التمسك بكل عاداتنا وتقاليدها والانتواء على تراثنا القديم ، ولكن ذلك كله لا يؤدي الى الاصاله ، لان الشخصية المميزة للانسان ليس في مجرد لباس ظاهري قديم ولا في مجرد الاحتفاظ بنسب أو حسب في صورة حضارة قديمة . أن الشخصية المميزة لأي فرد ولاية أمة هي في اجتماع عناصر كثيرة ومختلفة تهضم وتختلط ويخرج منها عصارة واحدة تلون الوجه بلون صحي معين . لذلك يجب أن نجتمع في داخلنا الجيد الحي من تراثنا مع الجيد العصري من الحضارات التي تعيش وتتطور من حولنا . . يجب أن نركب قطار العصر بامتعتنا الخاصة وحقائبنا المملوءة بأجل تراثنا مع أحدث وأنفع المعروضات في المحطات التي يمر بها قطارنا . ان الاصاله من التأصيل أي أن ما ليس عندنا في الاصل نأتي به ونؤصله . وهكذا فعل الغرب يوم أخذ الكثير من الشرق وأصله عنده وأصبح جزءا من تراثه هو وشخصيته » (١) . ويطبق الحكيم هذا التصور لفكرة الاصاله على فنه الاثير وهو المسرح ، فيقول « . . والرأي الأرجح هو أنه ما دام المسرح ليس أصيلا في أدبنا العربي فلا بد إذن من أن نؤصله . أي أن نأتي به من بلاده ونزرعه في بلادنا ، هكذا فعلنا في الزراعة مثلا ، جئنا بالقطن الى مصر وأصلناه وإذا به يصبح له شخصية عالمية وإذا بالقطن المصري هو خير الاقطان . وسبق أن قلت أن أوروبا أصلت عندها الكثير من أفكار الشرق وآدابه وفنونه واهتمت مثلا بكتاب ألف ليلة وليلة وأصلته في آدابها وغذت أطفالها ببعض حكاياته ونسجت على منواله في كل شيء وأصبح جزءا من تراثها أكثر مما هو في تراثنا مع أنه كان تابعا منا » (٢) وفي مقدمة المشكلات التي تمس قضية الاصاله والمعاصرة أو التراث والتجديد كما يحب البعض ان يسميها ، مشكلة التعريب سواء في البلاد التي لا زالت اللغة السائدة فيها لغة أجنبية أو في البلاد التي تتكلم وتكتب باللغة القومية ولكنها تواجه المشكلة في التعليم الجامعي ، وخصوصا في المعاهد والكليات العملية . في هذا الصدد يقول الحكيم « ينبغي لنا أن نسير على حذر وبكل تؤدة وتمقل وأن نتجنب المغالاة والاندفاع العاطفي وأن ننظر، الى أي حد يؤدي بنا التعريب الكامل لمصطلحات العلوم الى نوع من الانفصال

١ - راجع حديث توفيق الحكيم الى مجلة « المجاهد » الجزائرية - ١٨ مارس ١٩٧٣ .

٢ - المرجع السابق .

الحضاري في وقت نحن نسعى فيه الى اللحاق بركب الحضارة .. علينا ان نميز بين التعريب الذي يعرقل اتصالنا بالحضارة والتعريب اللازم لشخصيتنا» (١) ذلك هو التطبيق العملي لفكرته من معنى اصالتنا وشخصيتنا وحضارتنا ، انها يجب ان تكون « نابعة من حصيلة الاحاطة بجميع الثقافات والحضارات السابقة والمعاصرة ومزجها وصبها في اناء واحد هو قلبنا ، وعندما تصبح في دمننا فاننا نخرجها بعد ذلك وقد طبعت بلون شخصيتنا وطبيعتنا وراثتنا ونضيف بهذا الى تراث الانسانية ما يزيدها ثراء » (٢) . ان حوار التراث والعصر في ادب توفيق الحكيم وفكره عميق الغور في عقله ووجدانه ، وليس امرا طارئا .. فهو ينتمي الى ذلك التيار الذي عرفته مصر خلال العشرينات والثلاثينات في مواجهة القهر الاستعماري والرجعية المحلية . وهو التيار الذي تجمع حول الفكرة المصرية لا بدافع عنصري ، وانما كمحاولة لبعث الشخصية المصرية من رقادها الطويل بغير انفصال مطلقا عما حملته الحضارة الغربية معها من ثمار الفكر الجديد . ان أكثر الداعين الى الفكرة المصرية في ذلك الوقت هم انفسهم اكثر المتحمسين للحضارة الغربية . ومن هنا كانت وطنيتهم أبعد ما تكون عن شوائب التعصب العرقي ، وانما هم ابناء اليقظة القومية التي كان الناثر بالغرب من أبرز عناصرها ، رغم تناقضها الرئيسي مع الاستعمار الغربي ، فرنسا كان أو انجليزيا . يصف الحكيم تلك الايام في رسائله المتبادلة مع طه حسين عام ١٩٣٣ في كتابه « تحت شمس الفكر » بقوله « كنا في شبه اغماء ، لا شعور لنا بالذات .. لا نرى انفسنا ، ولكن نرى العرب المغابرين ، ثم بدأت الذات المصرية واضحة — على حد تعبيره — وبدانا نعي ونحس وجودنا » ويذهب في تحليل الفوارق المادية والروحية بين العرب والمصريين وبين المصريين واليونان ، تحليلا انطباعيا صرفا يكاد يكون تهويما ميتافيزيقيا قد يفيد الفن فيكتب « عودة الروح » ولكنه بالقطع لا يفسر للعقل ما يثنع به . انظره يقول « أن المصريين نزلوا من بطن الازل الى أرض مصر » فلا نستطيع أن نفهم كيف تم ذلك وما الفائدة من ورائه. وترحل معه في دهاليز الافكار وكواليس الفنون حين يعقد المقارنات المتتالية في المنطق والفلسفة والتاريخ والعمارة والموسيقى والادب بين « هؤلاء واولئك » فلا تكاد تعثر على أسانيد من العلم ولا تأييد من التاريخ أو براهين من العقل . ولكنك تشعر به يتوهج بأهازيج عاطفية مشحونة

١ - المرجع السابق .

٢ - المصدر السابق .

بالأسى والامل في خلق مصر الجديدة . وتوفيق الحكيم لا يغير كثيرا بعد طول الزمن من هذه الآراء والمعتقدات . غاية ما هنالك أنه يتألم بعنف من هول المسافة بين مصر والحضارة المعاصرة ، وهو لا يلتمس الأسباب ولا يشخص العلاج ، ويكتفي بتصوير الجراح . انه لا يزال يرى في أحدث كتاباته « أن مصر عندما تفقد قوتها الفكرية لسبب من الأسباب أهمها الاحتلال الاجنبي الطويل ، فانها لا تموت ، لانها لا تعرف الموت » (١) ويرى انها لم تكن مصادفة أن يكتب « اهل الكهف » المأخوذة عن القرآن في موضوع مسيحي وعن تفكير في الزمن وثني لمرعوني (٢) ذلك أن شخصية مصر هي في تكامل بلامحها ومسار تفكيرها عبر القرون والاحقاب (٣) كما أن مصر في حالة يقظتها ونهضتها تتخذ حضارتها دائما شكل الحضارة الكاملة الجامعة لكل العناصر (٤) ومعدة مصر قوية « تهضم كل شيء ، ولا يبقى في النهاية غير مصر » (٥) ومن خصائصنا المصرية الشعور بالبقاء « تجده أما في كتلة الاحجار وأما في كتلة الشعب المصري » (٦) . وبالرغم من هذه الصلوات لمصر — وتكاد بعض المقاطع أن تتحول الى تعاويذ وتمايم تصلح للطقوس الشعائرية أكثر مما تصلح للبحوث العلمية — بالرغم من هذا التهيج ، الرومانسي الخاشع في معبد «مصر» فان الحكيم يقود حملة ضارية على السلبات البشعة التي يرجعها دائما الى الاحتلال الاجنبي الطويل ، فالسمانة التي عرفت بها الشخصية المصرية نتيجة العراقة وحكمة العمر عبر السنين تنزلق أحيانا الى « التساهل » وهو الوجه الدميم للتسامح . وكلمة « ماعليهش » تعبر عن هذا المسخ للسماحة خير تعبير . وصيانة شخصيتنا الوطنية تثقل في كثير من الاحيان الى نوع من الجمود على العادات والقيم البالية التي تمنع رياح التغيير من أن تفعل فعلها . ويتذكر الحكيم — وهو يقابل بين غربته في باريس الجديدة التي كان يعرف غيما مضى شوارعها وحوارها ومقاهيها وبين الحال في مصر — انه ذهب مع بعض الاصدقاء لزيارة شارع سلامه بحي السيدة زينب الذي جاء ذكره في « عودة الروح » واذا به يجد نفس المنزل والشارع واسمه ووصفه كما كان بالضبط « ما من شيء تغير . أكثر من خمسين عاما وكل شيء كما كان . وكأن الزمن جالس أمام باب المنزل يدخن النرجيلة »

١ — راجع كتاب « رحلة بين عصرين » دار الكتاب الجديد — ١٩٧٢ (ص ٦٢-٨٩) .

٢-٣-٤-٥-٦ : راجع كتاب « رحلة بين عصرين » دار الكتاب الجديد — ١٩٧٢

(ص ٦٢ - ٨٩) .

(١) . لقد عقد الحكيم في كتابه « رحلة بين عشرين » مقارنة مؤسسية بين التقدم الهائل الذي رآه في أوائل السبعينات بأوروبا والتخلف المذهل الذي ما نزل نرسف في أغلاله . غير أن الحكيم اكتفى بالتصوير دون التفسير ، فالقول بأن الاحتلال الاجنبي الطويل هو السبب ليس تفسيراً كافياً والا تحول هذا الاحتلال الى ما يشبه القدر الميتافيزيقي الذي لا نملك منه فكاً . ان الاحتلال الاجنبي كما انه سبب فانه أيضاً نتيجة ، وكما يمكن أن يكون نهاية فانه يصلح أن يكون بداية . وهو لا يمكن أن يكون سبباً وحيداً للتخلف ، اذ لا بد من أن نسيج الحياة الاجتماعية يتضمن عديداً من الخيوط المضفورة مع هذا الاحتلال في جديلة واحدة ضد تقدم هذا الشعب ومستقبله . ان الحكيم يدرك ادراكاً مأساوياً نافذاً ان « الماضي » يزحف على حاضرننا بما يشل قواه الفاعلة من التطور ، ولكن هذا الماضي ليس زمناً تجريدياً وانما هو قوى وعلاقات اجتماعية تصوغ أيديولوجيتها عن التراث والعصر وفق مصالحها الانسية العابرة .

✱ ظلت قضية « الحرية » من الهموم التي أرقت الحكيم دوماً . كان يرى في الماضي الواجهات الليبرالية اللامعة وقد تسترت خلفها جرائم الطبقات شبه الاقطاعية والفئات العليا من البرجوازية ومن ورائهم جميعاً العرش والاستعمار . وكان يرى في الانتخابات والبرلمان والاحزاب مجرد لعبة لها قواعدها الرسومة سلفاً والتي تعتمد اولاً واخيراً على امية الملايين وفقرهم ، فاذا أخفق هذا الاعتماد مرة أو مرتين كثرت الدكتاتوريات عن أنيابها بسلاً مبالاة . ورغم صحة المظاهر التي أحصاها الحكيم في هذا الصدد ، فانه ندر تورط أحياناً في شراك التعميم ، فلم تكن لديه خبرة العمل السياسي في الحياة اليومية ، وانما كان يجرد المسائل ويطلق عليها الحكم اطلاقاً لا يفيد في معظم الاحوال القوى الديمقراطية الحقيقية التي تناضل في ظروف صعبة . ثم عرفت مصر بعد حركة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ نموذجاً اخر للنظام السياسي . وهنا يقول توفيق الحكيم « كان لي ذات يوم موقف بالنسبة الى طريقة الحكم في بلادنا ، فقد رأيت الديمقراطية البرلمانية قد انقلبت الى ثثرة ومهاترات بين الاحزاب ثم الى انتهازية المستوزرين الذين يريدون الحكم لنيل المغانم الشخصية . وتوقفت بذلك حركة التقدم عن طريق الحكم ، ولم تجد الحكومات المتغيرة المتنازعة وقتاً لانتاج مشروعات تنفيذ الامة فكتبت ضد هذا الذي وصفته بالديموقراطية المزيفة والحياة البرلمانية الفاسدة . ولكن

أوضح لي أن البديل لذلك ليس الدكتاتورية التي لا تؤمن بحرية الفكر ، بل بالنظام الصالح الذي يحقق ديموقراطية صالحة » (١) وكما كان هجومه القديم على « الديموقراطية الزائفة » ضبابيا غائما ، فإن هجومه الحديث عن الدكتاتورية جاء باهتا بلا ملامح . ذلك لأنه لا يربط قضية الديموقراطية بسيقتها الاجتماعي التاريخي ، أي بأرضيتها المادية . وإنما تكاد الديموقراطية في تصوره أن تكون حرية الصفوة المفكرة المثقفة من الكتاب والادباء والفنانين . نلاحظ ذلك مثلا في قوله « اننا نعيش اليوم أزمة الفكر العربي المعاصر ، وأهم أسباب هذه الأزمة هي عدم الاجترار على لمس المقدسات ، والهرب أو عدم القدرة على تحليل المسلمات . وما دام الفكر العربي مقيدا بأغلال تمنعه من التحليل والمناقشة فلا يمكن أن يعرف العقلية العلمية وبهذا يظل دائما هائما في الغيبيات ، وقد تصلح الغيبيات لبعض أنواع الشعر والفن ، ولكنها خطوة في ميدان البحث والعلم والتفكير . ولن يكون هناك فكر عربي يؤدي الى العقلية العلمية التي تدفع الى اكتشافات العلم ومسايرة الحضارة العصرية الا بالبحث الحر وحرية الفكر » (٢) . ولا شك أن غياب حرية الفكر يقتل روح الخلق وحاسة الابداع ، ولا شك أيضا أن غياب الديموقراطية هو احد أشكال التخلف الحضاري . ولكن هذا لا ينفي ان الحريات الديموقراطية في غيابها وحضورها هي من احد الوجوه انعكاس لحركة القوى والعلاقات الاجتماعية . ومن ثم كان صراع الاجيال ، فوق أنه صراع الطبيعة فهو أيضا صراع التاريخ ، أي أنه بالضرورة صراع اجتماعي . ان جمود أحد الاجيال يعني سيادة الافكار الاجتماعية لهذا الجيل ، حتى ولو كنت احدى شرائحه أكثر تقدما من غيرها ، فإن هذه الفئات التقدمية لا تجسد في منهج تفكيرها وأساليب تعبيرها الا منجزات العصر الذي عاشت في ظلاله أروع سنوات عمرها ، سنوات التكوين وسنوات العطاء . أما الجيل الجديد فرغم انعدام التجانس الاجتماعي بين شبابه ، الا ان وحدة العصر وتقارب الاصول الاجتماعية والمناخ السياسي المشترك ، يقترب بأهم عناصره من اكثر الافكار تقدما على صعيد العصر والعالم والمجتمع . ومن هنا فإن توفيق الحكيم حين يطالب بالحرية لهذا الجيل ، فإنه في واقع الامر يتخذ موقفا تقدما من مستقبل المجتمع مهما جاءت كلماته — كشأنه في معظم الاحوال — عامة ومثالية ومطلقة . يقول « أنا من أشد المطالبين بالتفتح على كل نشاط

١ — راجع حديثه المذكور سابقا في مجلة « المجاهد » الجزائرية .

٢ — المرجع السابق .

ذهني في الحياة، وأرفض رفضاً قاطعاً أي توجيه للشباب يؤدي إلى السجن داخل حدود معينة بحجة صيانتهم من الزلزل ، ولكن التفتح هو العاصم الحقيقي . ومن هنا فإن الشباب مطالب بأن يقرأ كل أنواع الثقافات بما فيها القيم والغلث ، الضار والنافع ، فليقرأ الشباب ما شاء له من قراءات بكل حرية وبلا وصاية ولتترك له فرصة أن يحكم بنفسه على قيم الأشياء وأن تتربى فيه ملكة التفكير الخاص والحكم الصائب ، فالحجر على عقول شبابنا حجة حمايته ، يؤدي إلى عجز الشباب عن معرفة ما هو رديء وما هو طيب ، ذلك أن الثمين تزداد قيمته بمعرفتنا للردئ » (١) أكرر القول بأنه رغم التجريد والتعميم والاطلاق في هذه الكلمات ، فإننا لا نستطيع أن نعزلها عما يضطرم بها مجتمعنا من صراعات بين القديم والجديد ، بين النخلف والتقدم ، بين الماضي والمستقبل . توفيق الحكيم لا يلقي بكلماته جزافاً في الهواء ، فهو يعرف — والشباب معه — أن هناك ثقافة سائدة سهلة وميسورة وفي متناول اليد ولا تتطلب من أحد صراعاً من أجل الحصول عليها . وهو يعرف أيضاً — والشباب معه — أن هناك ثقافات أخرى صعبة المنال . وأخيراً فالجميع يعرف أن أشكال الحصانة التي تتمتع بها الثقافة السائدة ليست من صنع الشباب ، ولكنها من صنع تلك الشرائع الرجعية المتخلفة من أجيال التي تضع المتاريس في مواجهة الثقافات الأخرى . والديمقراطية الحققة — حتى بمعناها الليبرالي — لا تحمي ثقافة وتعرض أخرى للخطر ، وإنما هي تسبغ حمايتها على كافة تيارات الفكر والحضارة .



تلك هي أهم « الأقوال » التقريرية المباشرة في أحدث مراحل تطور توفيق الحكيم . وهو فيها يكرر أفكاراً سبق أن قالها فيما مضى ، ولتكرارها دلالة واضحة ، هي أن المجتمع ما زال بحاجة إليها . وهو فيها يستحدث أفكاراً جديدة من وحي التطورات التي تم إحرازها في العالم المتحضر ، والنكسات التي منيت بها بلادنا . وهو في كل ذلك لا يكف عن محاولة الارتباط بالمجتمع والعصر ، أحياناً يجيء الارتباط هشاً سريع الزوال ، وأحياناً أخرى يمتد إلى أعماق الأغوار والجذور . وهو أخيراً ، في قديمه وجديده ، يدعم قولنا بأن الكاتب لا يتجاوز مقتضيات التاريخ ، وأن أعظم إبداعاته قد تبلورت في

ثورته الاولى ، الثورة الام ، مهما شابها من سلبيات الريادة وعيوب الخطوة الاولى .

وقد شاء الحكيم — وهو يشاء دائما — أن يصوغ هذه الافكار التقريرية المباشرة صياغة فنية .. لماذا تراه فعل ؟

(٢)

منذ نهاية الخمسينات على وجه التقريب تفرغ توفيق الحكيم نهائيا لمعالجة التناقضات التي تصطرع بين جنبات المجتمع المصري .. وبالرغم من أن جذور المشكلات القائمة كانت غائرة في التاريخ السابق على حركة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كالفقر والقهر والتخلف ، وبالرغم من أنه قد تابع عمق هذه الجذور في أعماله السابقة ، الا أن مرحلته الجديدة كانت تفرغا كاملا ، بالفكر والفن ، لمواجهة القضايا الحالية والمباشرة . لم يتخل توفيق الحكيم عن التجريد منها تعبيريا ، ولا عن محاوره التراث والعصر الى غير ذلك من عناصر الفن في أدبه . ولكنه اتجه صوب الازمات الحادة المشتعلة في كيان المجتمع واصطنع لها قالبا تعليميا بسيطا لا يخلو من جمال ولكنه يعبد الى المشاركة في الصراع الفكري والاجتماعي الدائر مشاركة حية فاعلة في اعرض القطاعات القارئة . ولعل مسرحية « السلطان الحائر » هي أكثر التجسيديات الدرامية تمثيلا لمواجهة الحكيم الشجاعة لقضية « الحرية » في تلك المرحلة ، كما أن مسرحية « شمس النهار » هي النموذج التعليمي المباشر الذي ركز فيه على قيمة « العمل » كمصدر رئيسي لبقية القيم . وكانت المشكلتان تصوغان بدقة بالغة اطار المسيرة المعقدة للتجربة المصرية طيلة الستينات . حتى أن هزيمة ١٩٦٧ كانت الوجه الصارخ للسلبيات الكامنة في التجربة والتي دفعتها الى السطح مؤامرة الاستعمار الامريكي والصهيونية على وطننا .

وتجيء مسرحية الحكيم « بنك القلق » (١) التي نشرها عام ١٩٦٦ تلخيصا فنيا لازمة الديموقراطية كواحدة من أهم الازمات التي أدى تراكمها الى الانفجار الدموي في الخامس من يونيو . و « بنك القلق » كبقية أعماله التي شهدتها مرحلته الأخيرة ، فانتازيا تشاكل الواقع وتنهج في تشريحه نهجا كاريكاتوريا . يختلط فيه أسلوب الحلم بالكابوس هازلا ومأساويا في آن . والتجربة التعبيرية فيها ليست بالاهمية التي تفسح لها مكانا في ظل التجديد الخلاق ، انها كتجربة الحكيم في « اللغة الثالثة » المنطوقة بالعامية والمكتوبة بالفصحى ، ليست فكرة قابلة لطول العمر . انه في « بنك القلق »

ثورة المعتزل

يكتب نصف الفصل بالسرد القصصي ونصفه الآخر بالحوار ، وكان من الممكن أن يكتبها كلها سردا روائيا كما كان من الممكن أن يكتبها كلها حوارا مسرحيا . انها ليست شبيها — على سبيل المثال — ببعض أعمال نجيب محفوظ الأخيرة حيث يتخلق الحوار في قلب السرد ويطول الديالوج كما لو كان العمل فنا مسرحيا . نجيب محفوظ حين يجرب هذا الشكل التعبيري انها يستجيب لتمزقات داخل الشخصية وتوترات خارجها تتطلب منه أن يستوعبها في حوار مطول بعض الشيء . انه هنا يلبي احتياجا غنيا أصيلا أملاه السياق اضطرارا وليس اختيارا تجريبيا بحثا . ومسرواية « بنك القلق » من هذه الزاوية لا تقدم جديدا في مجال التجربة الجمالية ، وبالرغم من جمال السرد القصصي على حدة وطلاوة الحوار المسرحي على حدة .

أما الجديد في « بنك القلق » فهو ما تقوله بغير لف أو التواء . وهو ان أزمة ضارية تتهدد قلب مصر النابض في ضعف ووهن من جراء الصراع غير المتكافئ بين القوى الاجتماعية ، وان صمام الأمن الصداقي المركب على هيئة اجهزة التسجيل البوليسية لن يحمي القلب المتعب من غائلة القلق والهـم والعذاب . والحكيم في هذا الصدد لا يتجاهل ما أفرزته حركة ٢٣ يوليو من ايجابيات ، كقوانين الإصلاح الزراعي والتأميم ومجانية التعليم وغير ذلك ، ولكنه يشير في نفس الوقت الى أن حماية هذه المنجزات ودعمها وتطويرها لا يتم بالتصنت على دقات القلب وهمسات الضمير . ولعل نقطة الضعف الفكرية هنا ، أن الحكيم لم يثبته الى أن هذا التعارض بين الأسلوب والغاية من صنع قوى اجتماعية جديدة وليست مزاجا شخصا لفرد أو مجموعة من الافراد .

ولقد نسج الحكيم مسروايته في اطارها الفانتازي نسجا كلاسيكيا محكم البناء متنوع النغمات . ان فكرة « البنك » ذاتها تصلح بداية ملتقى لعدد من النماذج والانماط ، كما أنها تصلح بؤرة العديد من المواقف والاحداث وهي كفكرة « المحكمة » في الادب سلاح ذو حدين : فهي معرض لمختلف وجهات النظر ولكنها مهددة بالمساجلات التقريرية المباشرة . وقد وفق الحكيم توفيقا واضحا — مرتكزا في ذلك على الفانتازيا وما تحفل من خوارق للعادي المألوف — في أن يستبعد احتمالات الملل بالهزل والمفاجأة وحك الجراح . وبالرغم من أن عماد المسرواية هو ذلك السر الكامن وراء شخصية « منير عاطف » وأشرطة أجهزته التي تسجل خواطر نوع من الناس يقلق لما هو أعم وأشمل من همومه اليومية الصغيرة ، الا ان الكاتب ضفر مع هذا الخيط الرئيسي خيطا اخر لمأساة اسرة تنتهي الى هذا الرجل بصلة النسب ،

الفانتازيا الواقعية

٣٠١

مأساة نفسية وعاطفية واجتماعية في وقت واحد . ولم يفعل الفنان هذه الضميرة المسروقة ، بل أتاح لها من المقدمات والمبررات والنتائج ما يكفل لها التفاعل بين خيطيها ضمن السياق العام . وكذلك اختار شخصياته من قاع الجحيم الارضي الذي يتلظون بحممه ، بوعي منهم أو دون وعي ، فجاء اختياره لمجموعة من البشر غير متجانسة بل متعارضة في وسائلها وغاياتها تعارضا يضفي جاذبية خاصة لكل منها وان لم يكن فردا متفردا وانما نموذجا نمطيا . وهو يطوي تحت اردية كل شخصية ملامح الشريحة الاجتماعية التي تمثلها وسمات الموقف الذي تتخذه ، فينطلق الحدث ويمضي في طريقه الى الخاتمة التي تبلور رؤية الكاتب لهذا المجتمع وأوجاعه .

هكذا نرى في البداية شابين مفلسين كانا زميلين في دراسة الحقوق ولكنهما لم يحصلوا على الليسانس وانتهيا الى تلك الحال التعيسة لاسباب تختلف من واحد لآخر ، أولهما بسبب العقل المتوهج الذي لا يكف عن التساؤل والذي ادى بصاحبه يوما الى المعتقل والاخر بسبب الجسد الضئيل الذي لا يتوقف عن الغليان والذي ادى بصاحبه الى المحاكم الشرعية بين كل زواج وطلاق وبين كل نفقة وصداق ومؤخر . ويتفتق ذهن « أدهم » وخياله المتقد عن مشروع خرافي من حيث المظهر هو تأسيس بنك للقلق ، العملة السائدة في عالم اليوم ، يجمع بين فكرة المصرف وفكرة العيادة النفسية غير أن الطبيب هنا لا يقلل مرضا عن الزبون ، فكلاهما يعالج الاخر ويستفيد البنك من غرق السعر . وقد وافق شعبان على الاشتراك في هذه اللعبة الغريبة ، لا لشيء الا لانه ليست هناك لعبة أخرى في الوقت الحاضر . ويرسم الحكيم ملامح الشابين رسما واقعيا رغم الفكرة الفانتازية العامة ، فهما ينتميان الى احدى شرائح الطبقة المتوسطة الصغيرة في الريف والمدينة . ادهم أبوه مزارع بسيط يستأجر بضع أقدنة من أرض عادل بك عاطف ، وشعبان أبوه يملك ورشة صغيرة بعد أن كان برادا في السكة الحديد وميكانيكا في ورشة سيارات ايطالي . ولنا أن نتصور العناء الذي تكبدته الاسرتان في تعليم الولدين ، والحلم الكبير الذي كان يخفف شقوة العيش بمستقبلهما الباهر في المحاماة أو النيابة . ولكنهما لم يحققا الحلم لاسرتهما بسبب القلق الذي يعتزمان تأسيس بنك له ، قلق ادهم هو الفكر الحائر والخيال الجامع الذي لم يتح له فرصة الاستقرار في الصحافة التي أحبها ولم يتسع له الهناء بين جدران المعتقل لان « المثال » و « المطلق » اللذين يرغبان بين جوانحه لم يعثر عليهما فغيم تصور انهم رفاق الروح ولا غيم من صادقهم من المفتمين الى

الحلم الرجعي المتطرف . كان يكره الملكية كراهية التحريم ويعشق التقدم والعلم عشق المتصومين ، ولكنه لم يكن سياسيا بالمعنى المعروف حتى أنه اقتيد الى السجن عن طريق الشبهة والخطأ ، وداخله اكتشف الهوة السحيقة بين الفكر المجرد والواقع الحي ، بين الايمان والانسان ، بين القيم والحياة . وهكذا خرج من المعتقل سريعا ، وهو أكثر تشبها بقلع بالوحدة وأكثر تمسكا بأبراج النظر دون الفعل . أما قلق شعبان فهو قلق الغريزة المعقدة الفياضة غير المستقرة على أنثى بعينها ، انه لا يذوق لوجوده طعما الا بين أحضان امرأة جديدة ، لا يفلسف أمور دنياه ولا يرهق وجدانه بقليل من التأمل ، حتى أنه لا يدرك معنى للرفض والقبول والحوار حول أي شيء من الأشياء . انه يحسس سبله في الحياة بقرون استئثار جنسية بالفة الرهافة وانف حادة الشم وذوق مدرب وعيون زرقاء اليمامة ومهارة الصيد الذي لا يملك سوى الطعام والشباك ، يبحث عن رزق اليوم غير عابئ بالغد . نموذجان هما طرفا نقيض ، ولكنها يجتمعان صدفة — هل هي صدفة حقا — عند جذع شجرة يفتريشان مقعدا حجريا في العراء . وكان الفنان قد مهد لمسروايته كلها بمشهد عميق الدلالة لاحد الملاحم وقد ازدحم بأصناف متباينة من البشر ، تاكل وتشرب بنهم من ياكل لقمته الاخيرة . وقد توقف ادهم داخل باب الملهى وأعمل مخيلته في رؤية النفوس داخل الاجساد المترهلة والشابة ، بنت العز القديم ومحدثه النعمة . كانت « اللذة » بمختلف اشكالها وموجاتها وتشنجاتها هي سيدة الملهى ومن فيه ، الا لذة العقل المفكر والخيال السابح في أجواء عليا من مباهج المعرفة والجمال الذهني ، افتقدها بين النساء العرايا والمتعطشات الى العري بلا هدف سوى حلب الجيوب السميكة للرجال « كضروع البقر على المذود » . وقف ادهم كتمثال ومضى كتمثال ، فهذا عالم آخر لا علاقة له به . في هذه اللوحة التمهيدية قصد الحكيم قصدا مبينا هو أن يقيم ديكور الاحداث القادمة على ضوء هذا المشهد الرامز الى القوى الاجتماعية المهيمنة على مصير الوطن هيمنة اقتصادية من ناحية وهيمنة ضميرية من ناحية اخرى . . وكان الاحداث القادمة كلها تتحرك بين قوسين كبيرين هما هذه اللوحة في المقدمة وتسجيلات منير عاطف في الخاتمة .

بين المقدمة والخاتمة يلتقي ادهم وشعبان بكل ما يعيناه من تناقضات وأحلام واحباطات وكوابيس ، ويفكران في تأسيس بنك القلق الذي يتهددهما مع الملايين بوعي منها أو بغير وعي ، حتى أولئك الذين زرعوا جراثيم هذا المرض في أرضنا من رجال ونساء اللوحة التمهيدية وعملهم الذكي منير

عاطف ، هانهم لا ينجون من القلق وان تخفى في الاقبال النهم على جزئيات الحياة دون كلياتها، وعلى اللحظات العابرة دون الزمن الراسخ . هنا تبدو الفكرة رغم فانتازيتها نباتا طبيعيا في ارض الواقع الخصبة بالقلق ومبررانه . ولا يهم بعدئذ ان يلجأ الكاتب الى أدوات المسرح الهزلي فيذهب بنا الى « جحر » ادهم المليء بالبق والصدأ والتراب ، وان يعلن شعبان عن البنك بطريقة كوميدية صارخة هي لصق اعلانات مكتوبة بخط اليد على اكشاك السجائر ، وان يأتي متولي الصحفي الذي يستأجر قلم ادهم ليعيد كتابة موضوعاته البليدة فيجعل منها مقالات مقروءة مقابل مبلغ زهيد ، وان بجيء اخيرا منير بك عاطف كبابا نويل او كخاتم سليمان بناء على توصية متولي . . لا يهم ذلك كله ، فهذه الادوات مجرد زخرفة تستمد أهميتها من موضعها في السياق الفانتازي للاحداث ، وليست مقصودة لذاتها والا كانت تكرارا مملا لما سبق ان أشار اليه الكاتب في ومضات خاطفة أضاعت التناقض الفاجع بين البؤس الغالب والترف الضيق . وانما المهم هو تلك البداية التي رافقت خطى منير عاطف الى هذين الشابين الفلسطينيين فاحتوى حلمهما الانساني ليجهضه وان جسده في مسخ كالكابوس بأن حول بنك التلق الى جهاز سري للامن . هذا هو العمود الفقري للمسرواية التي اتاحت لنا التعرف على « عينات » من مشكلات هذا المجتمع ، القلة القليلة من بينه تعاني من الوفرة والتطلع الى أعلى ، والكثرة الساحقة تعاني من الندرة ومحاولة تفادي الموت جوعا . المشكلات العاطفية وتفرعاتها تحول الى شعبان والمشكلات الاجتماعية تحول الى ادهم في بنكهما الجديد الانيق الذي استأجره لهما منير عاطف دون انتظار للربح ودون غم للخسارة . غير أن نوعا محددا من المشكلات كان يتحول تلقائيا الى مكتب منير عاطف بالحجرة رقم ٣ هو قلق أولئك الذين يؤرقهم اتجاه التطور في مجتمعهم حيث يرى البعض انه اتجاه الحادي يهدد القيم الدينية بينما يرى البعض الاخر انه اتجاه يساوم التقدم الاجتماعي ويعرقل نموه الطبيعي نحو الاشتراكية ، والبعض الاخير لا ينتمي الى اليمين ولا الى اليسار وكل ما يعنيه هو « الحرية » المغلوبة على أمرها في هذا الوطن . وتراكم هذه القضايا الصغيرة والكبيرة على السواء بوحى بأن « البناء » الذي يظل الجميع آيل للسقوط .

ويلتقط الحكيم خيطا عاطفيا من بين الخيوط التي تشكل في جملةتها النسيج العام للمسرواية ، وهو محاولة شعبان للوصول الى « ميرفت » ابنة عادل بك عاطف التي ازدهرت بها أحلام ادهم في صباه الذي لا يقل تعاسة عن شبابه . . لقد زارت البنك يوما مع خالتها « فاطمة هانم » هذه السيدة

الغريبة الاطوار والتي يذكر أدهم أنها كانت فتاة جميلة فيها مضي ، تصفر شفتيها التي بهر عادل بجمالها فتزوج منها رغم تواضع حال أسرتها ورغم معارضة أسرته لهذا الزواج « غير المتكافئ » . فاطمة هائم التي ترافق ميرفت دائماً — بعد أن تقيمت — هي الطريق الوحيد أمام الصياد الماهر شعبان . وتنجح شباكه مع السيدة التي لم تتزوج وتعشق القراءة والوحدة وتربية ميرفت ، الفتاة التي سبق لها الزواج مرتين ولا تعباً الا بالمتعة العابرة ولا تلقي اهتماماً لشيء على الاطلاق ما دامت تملك الكثير مما يقوم عملها منير عاطف بانفاقه عليها ، ولكنها تضطرب فحسب اذا تلفظ أحد امامها بذكرى والدتها التي قال الجميع لشعبان وأدهم أنها سرعان ما ماتت بعد وفاة عادل بك . ولكن الاحداث تفقدنا الى ما يشبه ذلك المشهد الاسطوري في قصة برونيتي الشهيرة « جين إير » حيث يكتشف شعبان في إحدى خلواته مع فاطمة هائم بذلك المنزل المهجور في المعادي والذي كانت تصطحبه اليه مساء كل خميس لممارسة الحب ، أن والدته ميرفت لم تمت ، وانما هي قد أصيبت بالجنون على أثر معرفتها بعلاقة آثمة تربط زوجها — عادل بك — بأختها فاطمة ورؤيتها لهما في حالة فعل فاضح مما كان منها الا أن أشعلت النار في المنزل ومات زوجها محترقاً ونجت هي بأعجوبة ، ولكن الجنون كان نصيبها الحزن . لا يدري أحد بهذه المأساة التي قيل عنها يومئذ أنها بسبب عقب سيجارة ، ولا منير عاطف نفسه ، أما ميرفت فكانت طفلة صغيرة لا تعني . وكان العلاج الذي رآته الاسرة هي ابعاد الام المجنونة عن الطفلة واشاعة موتها . وفي هذه الخطوة التي أدرك فيها شعبان بمحض المصادفة ابعاد المأساة التي تخيم على هذا المنزل ، فتح مكتباً لمنير عاطف واذا بأحد أدراجه بعض الاثرية الفارغة وقد كتبت عليها عبارات اشتم منها ان البنك الذي يديرونه والذي ينفق عليه منير عاطف عن سعة وبذخ ليس الا جهازاً حديداً لصيد البشر وعقولهم . ويتوجه شعبان من غوره الى أدهم ليُدلي اليه بكل شيء عساه يجد لهما مخرجاً من هذا المأزق الذي انتهيا اليه من طريق بدأ بفكرة نبيلة هي التخفيف من آلام الناس ، فاذا بهما يشاركان في عمل من شأنه أن يزيد من وطأة هذه الآلام ويعمق أهوالها . هكذا تؤدي « الفوضى المخيفة » في بناء المجتمع الى مقدمات ونتائج متعارضة ، فيتحول الحلم الى كابوس وصاحب الرسالة الاجتماعية الى شرطي والجلاد الى ضحية والقواد الى راهب واللص الى قاض . . هذا الواقع المنسوج باحكام من شبق الطبقة المتوسطة وتعاضم شرائحها الطفيلية وميلاد الطبقة الجديدة ومد نفوذها الاخطبوطي الى ما تهمس به القلوب في خلوات العشق للحرية والعدل ،

هو الذي أثمر النماذج الرئيسية الضائعة في دنيا توفيق الحكيم الجديدة . بل هو الذي دفعه الى هذا الجو الفانتازي دفعا وكأنه يود ان يقول بأن الحواجز بين المعقول واللامعقول ، بين المألوف وغير المألوف ، بين الطبيعي والشاذ ، بين القاعدة والاستثناء ، كلها انهارت تحت وطأة التناقض الحاد بين المقدمة والنتيجة ، وبين الشكل الاجتماعي والمضمون السياسي . الفوضى المخيفة هي التعبير الفني - الهزلي الفاجع - عن رجحان السقوط لهيكل شديد فوق الرمال ، فما أن هبت الرياح حتى اقتلعت من جذوره الهشة ، ورسمت أنقاضه لوحة تجريدية من أغلى الدماء . ولعل أكثر الكلمات إحياء هي تلك التي جاءت على لسان أدهم ، فقد كان كل ما يعنيه « هو محاولة فهم هذه الطبقة . ما هو موضعها الحقيقي في هذا المجتمع المتغير ؟ .. وهل المجتمع يتغير حقا ؟ وفي نظر من يتغير ؟ وإلى أي مدى هذا التغير ؟ وهل هو حقا تغير حقيقي من الداخل ؟ أو مجرد مظاهر خارجية ؟! .. » .

ويجب أحد زبائن بنك القلق بأن محور عذابه هو « هذه الرجعية التي حولي ، هذا المجتمع الرجعي الذي أتنفس فيه » وهو يريد « عملا حاسما عنيفا يفسح الطريق أمام كل فكر تحرري تقدمي .. ان مستقبل العالم هو في هذا الاتجاه » . بينما هناك زبون آخر يستغفر الله « لهذا المجتمع الملحد الذي نعيش فيه . هذا الجو المتحلل الذي نتنفسه » وهو يريد عملا قويا « يزيل من على وجه الأرض هذا الضلال . ان نار الله الموقدة يجب أن تصب صبا على مجتمع بهذا الفجور والاثم والكفر المبين » . أما الزبون الثالث الذي يتمنى « لو كان الانسان يستطيع ان يطلق صوته ويصيح بها في نفسه » فإنه يرى ان « كل انسان في حاجة الى ان يتكلم وان يصيح وأن يوافق وان يعارض » . ويستكمل توفيق الحكيم ملامح هذه الفوضى المخيفة حين يجسد ضرورة الالتزام بالثورة عليها وضراوة النضال من أجل تغييرها في هذا الحوار الدال بين أدهم وشعبان :

« أدهم : اريد أن أعمل أي شيء نافع

شعبان : نافع لمن ؟

أدهم : للناس جميعا . وللامة كلها

شعبان : للامة كلها ؟! وهل أنت مسؤول عن الامة كلها ؟

أدهم : بالتأكيد .. مسؤول

شعبان : ومن الذي سالك وكلفك ؟

أدهم : لا احد .. أنا نفسي »

ولا يتركنا الكاتب حيارى حول مسؤولية أدهم واختياره حين يصف هذا

المجتمع بأنه « برجوازي داخل قباط اشتراكي ! اشتراكية قوانين ولوائح . وليست بعد اشتراكية روح » . ولا شك أن المشكلة أعمق بكثير من هذا الوصف ، ولكننا إذا تذكرنا تكوين أدهم المثالي ونظره الجرد للأشياء ، أدركنا أن معنى الكلمات يتسق مع مبناها البشري ، وأنها إشارة ذكية الى موضع الداء . وهو الداء الذي حاصرت أهواله جوانح الحكيم في أعماله التالية .

(٣)

فانتازيا « كل شيء في محله » (١) وقد كتبها بين عامي ٦٦ و ١٩٦٧ رغم أنها تمثيلية قصيرة من فصل واحد ، تشير الى تلك الفوضى الخيفة التي ظلت حياتنا بغيوم اللامعقول وسحب العبث الثقيلة العوطة التي لا تمطر . واللامعقول فيها ليس هو الشكل أو المضمون ، ولا علاقة له بمعنى العبث في الادب الاوروبي أو الحضارة الغربية . . وإنما اللامعقول هو انعدام الحد الأدنى من المنطق والانسجام بين مختلف ظواهر الحياة . بانعدام هذا المنطق يغيب المعيار ، فلا تصبح لدينا القدرة على الاستقراء والاستدلال والقياس . أي أننا نحول الى قطيع من العميان . وما أشبه هذه الفانتازيا بقصة « تحت المظلة » لنجيب محفوظ وقد كتبها حوالي ذلك التاريخ ، الفرق الوحيد بينهما أن فانتازيا الحكيم تميل الى الكوميديا ، بينما تميل فانتازيا نجيب محفوظ الى المأساة . وليس من قبيل المصادفة أن يكتب الحكيم هذه التمثيلية بالعامية المصرية ، رغم أنه لا يكتب بها الا نادرا ، ولكن معجمها الخصيب ساعده حقا على بلورة التكوين الهزلي للموقف الدرامي وما تتطلبه الفانتازيا من خوارق مضادة للعادي والمألوف . وهنا ، أيضا ، يختلف البناء الفانتازي عنه عند نجيب محفوظ ، حيث تبدو الاحداث الخيالية كالحلم القريب من مادة الكابوس . أما هذا البناء عند توفيق الحكيم فهو مشيد من جزئيات الحياة اليومية وتفاصيل الواقع الحي . المنطق في قصة محفوظ يخنثي منذ البدء ، منذ أن ينفصل الإطار العام للاقتصوصة عن الجو الواقعي ، وبالتالي فالل منطق داخلها هو امتداد عضوي لهذا الإطار . أما المنطق في قصة الحكيم فلا ينعدم بدءا من الإطار العام ، وإنما هو يصوغ اللانسجام — بعيدا عن مأساة اللغة ووحدة الإنسان في الغرب — من قلب التعاطف الحار بين البشر ، ومن خلال الفوضى الخيفة التي تراكمت أسبابها حتى أمست شيئا نقيضا

١ — يعتمد الباحث هنا على الطبعة الثانية من مجلد « المسرح النوع » وقد اضيفت اليه هذه التمثيلية التي شاء المؤلف أن يكتب تحت عنوانها تاريخ (١٩٦٦) .

لكوابيس الرعب ، ولكنها ليست بعيدة عن فن الكاريكاتور بضحكه الباكي ان جاز التعبير .

تبدأ الفانتازيا القصيرة بحلاق يرى في رأس الزبون المائل أمامه بطيخة قابلة للشق ، فما أن يفصح عن خواطره حتى يهرب الزبون ولما يكمل حلقة ذقنه بعد . ويجيء ساعي البريد الذي يضع كل ما معه من خطابات في طاسة الحلاق حيث كل من يريد ما يريد من خطابات ، له أو لغيره ، المهم هو التخلص من هذا الحمل الثقيل وتسديد خاتمة الوارد . ويظهر شاب ينتظر خطابا ويسأل عنه فيجيبه الحلاق وموزع البريد بان عليه أن يبحث في الطاسة ، فإذا لم يجد شيئا ، عليه أن يأخذ ما يعجبه من الخطابات المكسدة ويدهش الشاب قليلا ، ولكنه يتناول احدى الرسائل ويفتحها — للتسلية كما قال الموزع — غير أنه يفاجأ بأن الرسالة من فتاة الى خطيبها تطلب اليه الانتظار في محطة السكة الحديد حيث تصل في قطار بعد الظهر — ويحيط الشاب كلا من الحلاق والموزع بمحتوى الخطاب فينصحانه بالتوجه فوراً الى المحطة واستقبال الفتاة . ويدهش مرة أخرى ، ولكنه يذهب ويعود بالفتاة وحقيبتها في يده . وتنطفئ دهشة الفتاة حين يقول لها « أهل البلد » — وهم الحلاق والموزع والشاب — أن تصرّفهما سليم وأنهما ما داما مخطوبان فلا بد من احضار الماذون . وينضم للقافلة ضابط ايقاع حسبه الجميع في البداية شرطيا سريا يستفسر عن سر هذا التجمهر ، وتتسع دائرة الزفة بتجمع الاهالي « في زياط محبوم وغناء ورقص مجنون وهم ينشدون :

بالطبله والمزمار والرقص

وندور الدنيا بالعكس

نلقاها تهشي بالمضبوط

ان كنت عاقل او معبوط .

المسألة كلها واحدة

ويلله نرقص على الواحده »

تلك هي رؤية الحكيم للفوضى المخيفة التي المت بحياتنا قبيل الهزيمة وبعدها ، وهي الفوضى التي التقط لها صورة كاريكاتورية من أسفل درجات البناء الاجتماعي ، لا ليقول أن « الشعب » الكادح المطحون فوضوي بطبيعته ، وإنما ليقول : هذه اللقطة هي انعكاس حاد للنظام الذي يرمز اليه بساعي البريد . لقد أصبح غير الممكن ممكنا منذ لحظة « خرق النظام » التي أقدم عليها الموزع . لم يعد مستحيلا أن تتزوج الفتاة من شاب لا تعرفه ، وأصبح محتملا أن يشق الحلاق رأس الزبون كالبطيخة حتى يرى ما اذا كانت قرعاء أو

حمراء . ولم يعد غريبا أن يشترك الجميع في الزمة . أي أن « الكل » مشارك في الفوضى المروعة ، وأصحاب المسؤولية عن المقدمة هم بأنفسهم ضحايا النتيجة . هذه هي الاستقامة المنطقية الوحيدة التي يمكن اكتشافها بين ركام عالم بلا منطق .

من ركائز « الفوضى المخيفة » في رؤيا توفيق الحكيم ، لتلك المرحلة الحرجة من تاريخنا الحديث ، غياب العدل . ويلجأ الفنان الى التراث الشعبي في « مجلس العدل » (١) معتمدا احدى حكاياته المتداولة شفويا فقط مما يدل على انها سارية المفعول في الضمير القومي بوحى من تعبيرها المكثف عن أزمة الانسان المصري مع العدل ، بين شكله ومضمونه . ولم يفعل الحكيم اكثر من انه أعاد صياغة الحكاية الشعبية المتوارثة في لغة مكتوبة ، ربما لأول مرة . وتقول الحكاية فيما يروي الحكيم أن معاهدة خفية بين فران وأحد القضاة كانت السبب في هذه المجموعة من المشاهد الهزلية التي تؤدي الى نوع من السخرية الفاجعة . لقد ذهب أحد المواطنين بأوزة الى الفرن بغية تحميرها، فما كان من الفرن الا أن أكل نصفها وأرسل النصف الآخر — كعادته — الى القاضي . فلما جاء صاحب الاوزة ادعى الفرن انها « طارت » فثارَت مشاجرة عنيفة بينهما تدخل لفضها بعض المارة ، ولكن الفرن أصر على أن يذهب الى المحكمة . وبالمناطق المجرد تمكن القاضي من « اقناع » صاحب الاوزة بأن الله قادر على كل شيء ، على تطيير الاوزة مثلا ، كما أنه لا يستطيع أن يثبت ملكيته لجدة الاوزة التي طارت والتي ربما كان الفرن صاحبها كما يقول . ومن ثم فهو مخطيء في حق الفرن باتهامه ظلما بالسرقة ، وعليه لا بد وأن يدفع جنيها غرامة . ويتقدم بعدئذ رجل من المارة حاول أن يفرق بين المتشاجرين فنال لكمة في وجهه فقات له احدى عينيه . وبالمناطق المجرد — مرة أخرى — يقنع القاضي المواطن المصاب بأن العين بالعين ، وأنه الان لا يملك سوى عين واحدة ، فعينه التي ضاعت في حكم العدم ، وعليه اذا شاء أن يفتأ عينا للفرن مقابل عينه الوحيدة الباقية . من الطبيعي أن يرفض الرجل هذا الحكم ، فيكون نصيبه التفرغ جنيها . ثم يتقدم زوج مع زوجته التي كانت حاملا منذ دقائق ولكن رفسة من الفرن أجهضتها . وبالمناطق المجرد — مرة ثالثة — يشكك القاضي الزوج في علاقته بالحمل فيشتبك مع زوجته في « خناقة » تتصل بالرجولة والخيانة ولكن القاضي يتطوع بفرض

المشاجرة ويقدم اقتراحا « منصفاً » هو أن من أفرغ بطنها عليه أن يملأها .
 وحينئذ يتنازل الزوج وزوجته عن الدعوى ، غير أن القاضي لا يعقدهما ويحكم
 عليهما بالغرامة المقررة جنيها . ويحاول فلاح كان قد أتى بحماره الذي نزع
 الفران ذيله اثناء المعركة مع صاحب الاوزة ان يهرب بجلده بعدما سمع
 وما رأى فلا يتقدم بشكواه ولكن القاضي يستدرجه الى القول بأنه جاء الى
 المحكمة ليتفرج ، وهكذا فعليه أن يدفع الغرامة كالاخرين . وتنتهي الجلسة
 بحصيلة لا بأس بها من الغرامات يقتسمها القاضي والفران .

وليس من شك في أن الحكيم قد اعتمد على الحوار الذكي في استخراج
 اللامنطق من قلب المنطق ، واللاعقل من جوف العقل . بذلك كان يضرب
 عصفورين بحجر واحد ، كان يضرب المضمون بالشكل من ناحية ، وكان
 يضرب النتيجة بالمقدمة . الشكل هو القانون ، والمضمون المفترض هو
 العدل . ولكن القانون ليس نصا جامدا وانما هو خلاصة تجربة انسانية
 تتفاعل سلبا وايجابا مع « الانسان » الذي يتحرك بهذه الخلاصة في اتجاه
 التقدم أو في اتجاه التخلف . لا يكتفي القول مثلا بأن القاضي في الحكاية
 الشعبية مجرد نموذج للمسؤول المنحرف ، وانما يجب أن نتأمل أسلوب
 الحوار الذي اختاره الفنان بين القاضي وجمهور المتقاضين . انه يستغل منذ
 البداية ميرااثا عميقا في النفس المصرية كالايمان المطلق بقدرة الله ، والفهم
 الخاص لفكرة العين بالعين وقضية الشرف . هذا الميراث الاخلاقي كان
 المقدمة الجاهزة التي بدأ منها القاضي لعبته الشكلية في الحوار المجرد . وكانت
 النتيجة هي امتداد حتمي لهذه القضية ، بعد ان اضاف اليها القاضي حذلقته
 ومهارته في تفريغ الشكل من محتواه ، تفريغ القانون من العدل ، تفريغ
 « خلاصة التجربة الانسانية » من تعبيرها البشري عن التقدم . هكذا لا
 يهاجم الحكيم ، هنا ، نمودجا فرديا سائها كالقاضي أو الفران ، ولا هو
 يهاجم القانون كقانون .. وانما هو يحلل طبيعة العلاقة بين الانسان والعدل
 من خلال ذلك الميراث السلبي الذي يسمح بتحول الجلال الى ضحية والبريء
 الى متهم . وتلك هي دلالة اختياره للتراث الشعبي مصدرا لهذه التمثيلية
 القصيرة ، وكأنه يود الاشارة الى أن اتصال هذا التراث داخل النص وخارجه
 هو أحد اسباب هذه الفوضى المخيفة التي يشارك فيها الجميع . ان « مجلس
 العدل » لا تناقش مشكلة العدل الاجتماعي ، بقدر ما تناقش مشكلة العلاقة
 بين القانون والقيم . والبشر في هذه التمثيلية ليسوا رموزا لانماط محددة
 خارجها ، هذا التبسيط للامور أبعد ما يكون عن البساطة التي ينشدها
 الحكيم ، لتلمس أبعاد الفوضى المخيفة من صميم الواقع الحي لشعبنا .

(٤)

لم تكن المرة الاولى التي يصعد فيها توفيق الحكيم الى القمر ، ليرى الارض من هناك .. كانت « رحلة الى الغد » رحلته الاولى الى الارض عن طريق القمر ، وكانت رحلة الفزع من العلم والعقل اذا كانت المشاعسر والعواصف الانسانية مصيرها المحتوم في عالم تحكمه انابيب الاختبار . وقد تطورت رؤية الحكيم للعلم والمجتمع منذ ذلك الوقت ، حتى اننا رغم التحفظات التي يمكن أن نحصيها على مسرحيته « الطعام لكل هم » فاننا لم نغفل عن وجهها الايجابي المؤمن بالعلم طريقا للخلاص من الفقر . وكانت اهم التحفظات هي أن هذا الحلم المثالي القائل بأن العلم سيوفر للملايين البشر حاجاتهم المادية رغم ثبات رقعة الارض الزراعية بتصنيع الماء والهواء ، لن يتحقق دون صراع اجتماعي هائل وقد تجاهل الكاتب آنذاك الخريطة الطبقيّة للعالم ، وثم التفت لديه المثالية في التفكير مع التجريد في التعبير ، واثمر هذا اللقاء رؤيا طوباوية لا تستطيع أن تسهم جديا في حل القضية المطروحة للبحث .

في تمثيلياته القصيرتين الجديتين « تقرير قمرى » و « شاعر على القمر » (١) لا يتخلّى توفيق الحكيم عن ايمانه العميق بالعلم ، ولكنه يضيف اليه البعد الغائب ، البعد الاجتماعي . في « تقرير قمرى » لا يجرد الفنان الصراع المحتمل بين العلم والانسان ، وانما هو يركز منذ البداية على الوظيفة الاجتماعية للعلم والموقع الاجتماعي للانسان .. فالعلم قد يكون وسيلة الانسان للدمار ، ولكن العلم حينئذ ليس هو المسؤول لانه لدى انسان آخر قد يكون وسيلته لقهر التخلف والفقر والخوف . هكذا يختار الفنان كلا من الولايات المتحدة والصين الشعبية كنموذجين متعارضين اجتماعيا ، ومن ثم فهما متناقضان في توظيف العلم وتحديد غاياته . تستغل بعض الكائنات القمرية فيما يتخيل الحكيم ، فرصة هبوط رائدي فضاء على سطح مملكتها ويتسلل اثنان منهما الى المركبة القمرية العائدة بالرائدين الى الارض . ولن نتجشم غناء كبيرا حين نتعرف من طبيعة البقعة التي عادا اليها وتكوين الشخصيات ودرامية الموقف اننا في الولايات المتحدة الامريكية ، بين احدها قادتها العسكريين وأحد قادتها السياسيين . وهما مشغولان بحركة السخط المتزايدة بين الشباب ، ولكن حدثا خطيرا يقع هو أن عالما صينيا في أمريكا يزعم العودة الى وطنه . وعودته في حد ذاتها لا تهم ، ولكنه يعود وقد

اكتشف اختراعاً يشبع حاجة مواطنيه الى الطعام . ويتابع الكائنات القمريان اللذان لا يراهما أحد الحوار الغريب عليهما بين السياسي والجنرال وبينهما وبين الصيني برثاء بالغ ودهشة ممزوجة بالأسف والأسى لحال البشرية . ان ما يهم الصيني هو أن يحمي بلاده التي يسكنها في القريب ألف مليون انسان من غائلة الفقر والجوع . وحين يحتج السياسي والقائد الامريكيان بأن هذا الاكتشاف الذي يمكن تطبيقه في الصين وغيرها من أرجاء المعمورة، من شأنه أن يقضي على ألوف المصانع والمزارع في بلدهما ، يجيب الصيني على هذا المنطق بأن هذه الحجة ردها أصحاب السفن الشراعية عند اكتشاف الكهرباء . . مشيراً بذلك الى أن تقدم العلم — من أجل تطور الحياة ورفاهية البشر — لن يتوقف . ولكن السياسي والقائد الامريكيان يكاشفان العالم الصيني بأن اختراعه يعني بالضبط تدمير نظام بلدهما ويفجر تكوينه الاجتماعي ويحطم هيكله الاقتصادي ويلغي أسلوبه السياسي ، فالنظام القائم على الصراع الطبقي داخل المجتمع وخارجه لن يحظى بمقومات البقاء اذا ساد الاكتشاف الصيني . ويشترعان في مساومة العالم الصيني ، فيذهله تصورهما عنه ، انه لا « يبيع » اختراعاً ، وانما هو يسدد ديناً لوطنه وللإنسانية وللحياة بأسرها ، لكونه مواطناً وإنساناً . وحين يفهم السياسي والقائد الامريكي أن الاكتشاف ليس مكتوباً في أوراق يمكن أخذها منه بالحيلة أو التهديد وانما الاكتشاف في المخ يسلمانه لاحد الحراس بغمزة عين هي إشارة القتل . ويهمس كائن قهري بصوت لا يسمعه أحد « أن رجلاً يريد أن يطعم الجميع هنا على الارض فأخذه وأعدموه » .

ولا تقف محاولة الحكيم في « تقرير قهري » عند هذه الرؤية الجديدة لوظيفة العلم التي تختلف من نظام اجتماعي الى آخر ، وانما هو يربط هذا النظام المعادي في جوهره للعلم وظاهرة السخط العارم بين الشباب الامريكي . وكانت مقدمة التمثيلية القصيرة حواراً بين القائد والسياسي حول الفرق بين ابن القائد المنضم الى إحدى جماعات الشباب المتمرد ، وابنة السياسي التي يسود التفاهم بينها وبين أبيها . وتبدو قصة اعدام العالم الصيني كجملعة عرضية بين المقدمة والخاتمة التي نرى فيها الفتى والفتاة وهما يستأنفان الحوار الذي دار منذ قليل بين والديهما . ويتابع الكائنات القمريان بقية الحوار . ونلاحظ أنه بينما استطاع الحكيم أن يضع كلتا يديه على جراح الإنسانية المعاصرة فيما يتصل بقضية الصراع الطبقي على العالم، فانه لم يستطع أن يرى بوضوح كاف قضية صراع الاجيال في الغرب، وخاصة في الولايات المتحدة الامريكية . ولا شك أنه تمكن من تبين الاطار العام

للمشكلة حين تساءل الفتى — ابن القائد — لماذا يدفعه أبوه وأمثاله من العسكريين والسياسيين الى خوض حرب قذرة و « لماذا يذهبون بنا الى شعب آخر لنهدم مجتمعه ومذهبه الذي اختاره لنفسه ، انهم ينفقون الاموال خارج «مجتمعنا» في حروب عقيمة ويتركونه للفساد والتحلل والفقر » ان هذا المجتمع المنحل هو ملك لحفنة من الشركات العظمى وطبقة من رجال المال والاعمال يستأجرون عقل والدك وبراعته السياسية وسيف والسدي وخبرته الحربية لحماية مصالحهم وارباحهم . وهم يراكمون ثرواتهم الخيالية « من عرق شعوب أخرى تكدح في سبيل لقمة » ويرى الفتى على لسان توفيق الحكيم ، أو أن الحكيم يرى على لسان الفتى إن السلاح الوحيد الذي يملكه الشباب هو انفسهم ، فهم الادوات التي يحقق بها مصاصو دم الشعوب أحلامهم في المستقبل . ومن ثم فعلى الشباب أن يحطم هـذا المستقبل بتحطيم نفسه ، بانتحاره الجماعي « نعم . . انتحارنا جميعا . . نحن الشباب . . انتحار مستقبل بأكمله يصنعه مجتمع موبوء . . خير لنا أن نختار بأنفسنا نهايتنا من أن يختاروها لنا في حروب نقتل فيها الأبرياء » . وتقتنع الفتاة بمنطق الفتى وتنضم الى قافلة التمرد ، ويصعد الكائنات القمرين بتقريرهما عن هذا المجتمع الموبوء الذي يرسل اليهم بين الحين والآخر رجلا أو أكثر ينشغل بجمع الحصى والاحجار والتراب القمري ، دون أن يفكر الذين أرسلوه في مهمة أكثر فائدة . وهذا هو موضوع « شاعر على القبر » حيث يعود الحكيم الى قضية العدل حين يتصور هذا الشاعر أن هذه الاحجار التي يجمعها رائدا الفضاء من الكنوز التي ستجر الويلات على البشرية فيقول « لو كانت هذه الثروات ستوزع على أهل الأرض جميعا لكنت معكم . . ولما وقفت هذا الموقف . . ولكن هذه الثروات سيحرم منها أكثر أهل الأرض وسيظلون كما هم في جوعهم . . بينما تتختم بها بطون وتزداد قوة وسيطرة » . هذا التصور الصحيح لمنطق الرأسمالية والاستعمار ، لم يؤد الى تصور مماثل لقضية الشباب في الغرب حيث تجيء « رؤيا الانتحار » حلا سلبيا ، لا يمكن أن يكون هو موقف الشباب الاوروبي والامريكي من أخطر قضايا العصر . لذلك يعود توفيق الحكيم الى القضية ذاتها في مقاله القصصي الطويل « قضية القرن الحادي والعشرين » (١) يحاول أن ينظر الى القضية من زاوية جديدة ، فلربما يستخلص معنى آخر لحركة الشباب كان غائبا عن رؤياه الاولى . وتبدأ هذه القصة التقريرية أو هذا التقرير القصصي بأن صحفيا

مريكا قد استطاع ان « يلف » دماغ الحكيم فأغواه برحلة سريعة الى الولايات المتحدة ليرى على الطبيعة ما يسمع عنه مجرد السماع ، فـتـد يغير من رايه القائل « ان العالم يكره امريكا لانه يراها المسؤولة اليوم عن اتعمال الحروب .. حيثما ذهبت في آسيا وأفريقيا ، في الشرق الاقصى والشرق الاوسط تجد علبة الثقاب في اصابع امريكا تلعب بها أو تحل بها مشكلاتها تاركة الدخان يلبد سماء السلام » . ويتصادف وصول الحكيم لنيويورك مع انشغال الامريكيين بقضية الموسم على حد تعبير الصحافة الأمريكية وهي تصف محاولة أربعة من الشباب نفس تمثال الحرية أو نقله من مكانه أو التهديد بذلك فيما قال المدعي العام والمحامون والشباب انفسهم . شابان وفتاتان تخرجا في أرقى الجامعات بأرفع الدرجات وعمل الاربعة في احسن الوظائف ، ولكن الحرب الأمريكية في فيتنام جمعت بينهم باحدى الوحدات العسكرية . وهناك في اتون هذه الحرب القذرة اكتشفوا الوجه الدميم للحضارة الأمريكية وفساد النظام الأمريكي بأكمله ومن جذوره . وقرروا فيما بينهم انهم عند عودتهم لا بد من أن يشاركوا في الثورة على هذا المجتمع . وكانت حيلتهم — كما تروي القصة — ان يمثلوا مسرحية نفس التمثال دون الاقدام على ذلك ، لجرد أن تصل كلمتهم عن طريق المحكمة الى كل الاذان والعقول والعيون والقلوب حتى تحس وتشعر وتفكر في المستقبل المظلم لامريكا ، ان هي مضت في طريقها الاستغلالي الدموي المتخلف .

بين مشاهد المحاكمة ومشاهد الحياة في الولايات المتحدة ، كان الراوي يلتقط أنفاسه ليسجل ما يراه من مظاهر « مجتمع الاستهلاك الذي يقولون عنه .. ساقية بشرية ضخمة تدور طول يومها لتصب عرقها في مجرى نبعها .. هكذا الى غير نهاية .. وهذا النبع الدائم الذي لا ينضب معينه أين تذهب حصيلته ؟ هنا المسألة ! » . والمحاكمة تجيب على لسان المتهم الاول من الشباب الاربعة وكان يعمل في شركة اختكارات الصلب فبتين له خلال عمله بالقسم المالي والتجاري أن هناك جسرا قويا بين الشركة والبنّاجون ، وبدأ يفهم لماذا تقوم الحروب « وعندما أرى أكثر من مائة ألف دولار قيمة عقود يمنحها العسكريون للشركة ، وهي صاحبة نفوذ في الحكم ، يصبح من السهل معرفة صاحب المصلحة في الحروب » التي يموت فيها مئات الالوف من الشباب الأمريكي ، والملايين من الاطفال والشيوخ والنساء في آسيا . وعندما يهدده المدعي العام بسؤاله عما اذا كان يعلم أن نظام الحكم في البلاد هو النظام الديوقراطي ، يستكمل الشاب تصوره وتصويره للبناء الاجتماعي والسياسي القائم على الاختكارات الكبرى بقوله ان الاختكاريين والعسكريين

ثورة المعتزل

هم « الاصابع داخل قفاز الديمقراطية المطاط » وانه حين سأل : لماذا لا تترك آسيا للاسيويين ، كان الجواب : لا نريد استقلالهم الاقتصادي ، لان ذلك « معناه انهيار اقتصاد الاحتكارات التي تتضخم بما تستنزفه من دم آسيا وأفريقيا وطعام الاسيويين والافريقيين » . والشباب الامريكي يدرك ادراكا عميقا ، ان شعوب العالم الفقير المتخلف لن تلقي السلاح في وجه الاحتكارات الامريكية وستظل نيرانها تحصد ارواح الشباب الامريكي ما لم يتغير نظام الولايات المتحدة من اساسه . هذا النظام المعادي للكرامة الانسانية ، ولستقبل الشعب الامريكي نفسه ، ولروح القرن الحادي والعشرين ، لا بد من تدمير افكاره . وعند هذه النقطة يركز الحكيم تركيزا واضحا على رفض الشباب لاسلوب العنف واختياره الحر لاسلوب الصراع الفكري . وهم في هذا الصدد يستنكرون جرائم القتل التي يقدم عليها بعضهم باسم السخط والتبرد، ويرون في مظاهر حركة الهييز تشويها لحركة الشباب . ولكنه تشويه قصدوا به التضحية بأنفسهم من أجل المستقبل واجياله الاكثر نقاء . كذلك فان من يكافحون حركات الشباب يملكون أجهزة الاعلام التي تضخم في « مبادئ » الهييز سواء من ناحية تعاطيهم المخدرات أو ممارستهم العلنية للجنس . هذه كلها قشور سطحية تغطي جوهر أعمق هو « بذرة الثورة » ، فكما مهدت بعض الافكار للثورة الفرنسية التي هزت بناء المجتمع الاقطاعي ، وكما مهدت الافكار للثورة الاشتراكية التي هزت بناء المجتمع الرأسمالي ، كذلك فان بذور الثورة الجديدة التي يقودها الشباب الامريكي ليست أكثر من افكار لم تتبلور بعد ، ولكنها سوف تثبت وتزهر وتثمر في الوقت المناسب مجتمعا جديدا جديرا بالقرن القادم ، مجتمعا خاليا من الاستغلال والاستعمار، من الفقر المدقع والثراء الفاحش ، مجتمعا قيمة القيم فيه هي الحرية الحقيقية ، وعمادها العلم والعمل . ومن الطبيعي أن يقود التركيز على « تغيير الافكار » كاساس لتغيير المجتمع الى ضرب المثل بغاندي وثورته السلمية على الامبراطورية البريطانية ، وان فلسفة غاندي ليست فلسفة هندية خالصة ، وانما هو قد استمدتها بدوره من تولستوي ، وبالتالي فهي قابلة للتطبيق — روحا لا نصا — في أي مكان من عالمنا ، فلسفة المقاومة السلمية لا السلبية .

وينسر الشاب — في جوابه على اسئلة المدعي العام — ظاهرة الوحدة العالمية لثورة الشباب المعاصرة بأن الاحساس الشديد بالعصر هو الذي يربط الامريكي بالافريقي بالاسيوي « وسيقضي هذا ولا شك على التفرقة العنصرية والاجتماعية في المستقبل » . وترى زميلته ان « الخطأ الوحيد في

الفانازيا الواقعية

٣١٥

نظرنا هو السكوت على أخطاء العصر « وتطور فكرة زميلها عن العنف ، وكان قد اكتفى بادانة هذا الاسلوب كطريق الى الثورة الشاملة ، أما هي فتري العنف « يأتي من وجود اعتراض مضاد للثورة ، أي قوة تقف في وجه ارادة التغيير ، وتعمل على صدها بالعنف . . فلا تجد الثورة بدا هي الاخرى من شق طريقها بنفس العنف . ان العنف يولد من العنف » . ولكنها مع هذا لا تبتعد كثيرا عن دائرة التغيير الفكري للمجتمع المخدر بثتى السوان المخدرات ، وهو المجتمع الذي يصب جام غضبه على تعاطي فريق من الشباب للمخدر وينسى أولا ان الكبار والشيوخ أكثر تعاطيا للمخدر وهم صنأه وتجاره وزراعاه . وينسى هذا المجتمع ، ثانيا ، ان المخدرات الحديثة كالامجاد الامبراطورية والاحلام العسكرية هي أخطر على الغالبية الساحقة من المواطنين . ومن ثم فهو يحتاج الى هزة فكرية عنيفة أشبه بالصدمة الكهربائية لراكزه العصبية . ويصطنع الكاتب حيلة فنية يجسم بها أشكال هذه الصدمة ، وذلك حين يفاجئ المدعي العام هيئة المحكمة والمحامين بشاهد مثير هو قسيس ذهب الى المتهمه مع زميلتها وطلبتا منه أن يعقد قرانهما ، فما كان منه الا أن رفض وأبلغ الجهات المسؤولة . ولا تنكر الفتاة الاتهام الجديد ، رغم دفع محاميها بأنه اتهام خارج القضية . لا تنكر ، وإنما تناقش في هدوء جذور المسألة : لقد كان المجتمع فيما مضى قائما على التناسل والمزيد من التناسل ، لذلك كانت الشريعة والقوانين تنص على أن يتزوج الذكر بأنثى ، أما الان — في مجتمع تحديد النسل — فما هو وجه التحريم لقران لا يؤدي الى نسل ؟ ومن الواضح ان الحكيم هنا لا يدافع عن الشذوذ الجنسي وإنما هو يضرب المثل فحسب على ضرورة « اعادة النظر في أسباب التشريع » كما يتصور الامر الشباب الجديد بغية بناء مجتمع جديد لا يخشى مناقشة المسلمات ولا يعجز عن التحرر من العادات . ان هذه « التفرقة » ليست أكثر من امتداد لحيلته الفنية الرئيسية في هذا التقرير القصصي ، وأعني بها تمثيل أربعة شباب لمحاولة نسف تمثال الحرية لمجرد أن يصلوا الى المحكمة ومن فوق منبرها يبعثون بأفكارهم تجوب الافاق . كذلك فان فكرة زواج الفتاتين هي عنصر من عناصر الخطة الفنية المعتمدة أساسا على أن التغيير الفكري هو الاسلوب الأمثل لتغيير المجتمع « اذا لم تكن هناك مناقشة حرة للمسلمات والعادات فكيف تنتقل البشرية من مجتمع الى مجتمع ؟ ان البيانات السماوية لم تتم الا على أساس الدعوة الى مناقشة المسلمات والعادات الراسخة في العهود الوثنية » . وليس معنى ذلك أن الانتقال من مرحلة الى أخرى يعني تجاهل منجزات العصور الماضية ، فلا شك أن هذه المنجزات قد

احتوت من الايجابيات ما يقبل الانتقال من عصر الى عصر « هناك أشياء عظيمة وجميلة لا بد من صيانتها ونقلها الى الاجيال الجديدة والعصر الجديد، والقرن الحادي والعشرين » فالاجيال الجديدة لديها غريزة البقاء الحضاري وتعرف واجبها في المحافظة على حضارة الانسان والاستمرار بها في طريق التطور والتقدم « بأسلوب حياتها الجديدة لا بأسلوب حياتكم انتم » . هذه الاجيال هي التي « ستجرد وتفحص كل منجزات البشرية العظيمة النافعة لتزيد عليها وتنقلها الى القرن الحادي والعشرين » .

ويبلور توفيق الحكيم قضية الشباب من خلال قضية المجتمع كله وفي اطار العصر بأكملة حين يقول بلسان الشاب في مواجهة الادعاء « نريد أن يعرف الناس بصورة حاسمة أنه توجد الان قضية . . قضية جديدة . . هي قضية القرن الحادي والعشرين . . القرن الذي لن يدخله عدوان ولا تفرقة عنصرية أو اجتماعية أو رأسمالية . . قرن الحب والسلام والاخاء الانساني . . وان الثورة قد بدأت داخل هذا المجتمع العدواني البالي ولن يقف في سبيلها شيء الى ان تظهر بشائر المجتمع الجديد . . ونحن نطالب الناس جميعا من هنا أن يثوروا معنا على الافكار القديمة التي لا تصلح للحياة في عالم الغد . . وأن يعدوا انفسهم لتقبل التغيير الذي لا بد من حدوثه . . والا جرفتهم الاجيال الطالعة مع نفايات القرن المغتصب » .

وايا كانت التحفظات التي يمكن أن نسوقها على افكار الحكيم حول مقومات حركة الشباب الامريكي من حيث اساسها الاجتماعي وبنائها الفكري، وكذلك التحفظات التي يمكن رصدها على تحليله الجذاب وتجسيدياته الفنية التي تسودها المباشرة والتقريرية . . فان ما لا ريب فيه هو أن الحكيم يقف بصلابة وثبات في دائرة حركة التحرر الوطني والتقدم الاجتماعي للشعوب في مواجهة المعسكر الاستعماري بقيادة الولايات المتحدة ، كما أنه يقف بشكل عام الى جانب حركات الشباب المعادية لهذا المعسكر . وانه — وهذا هو المهم — كان يحوم حول هذه القضايا لانعكاساتها الحادة والشديدة الوطأة على التطور الاجتماعي في بلادنا . انه لم يختر « امريكا » عبثا فهو يعي مدى ما تعنيه بالنسبة لشعبنا ، ولم يختر حركة الشباب هناك عبثا فهو يعي مدى ما تعنيه بالنسبة لشبابنا . ان توفيق الحكيم لم يقصد أن يكتب مقالا « عالميا » عن أمريكا وشبابها ، وانما كان يرسم ديكور العصر ورائحته النفاذة تمهيدا لاحضار الممثلين من عمق أعماق أرضنا وأحشاء مجتمعنا مما نطالع وجها له في تمثيليته عن « الحمير » .



لم ينشر توفيق الحكيم من مجموعة « الحمير » سوى اثنتين يفصل بينهما عام وثلاثة أشهر ، ولا تزال هناك قطعتان لم يتيسر لهما النشر الى الان . أما التمثيلية الاولى فعنوانها « سوق الحمير » (١) وفيها يستعيد عاطلين كنا قد تعرفنا على بعض ملامحهما في « بنك القلق » ، ولكنه هنا يجردهما من ملامحهما الاجتماعية الخاصة ليبرز معنى أساسيا لا علاقة له بالسمات الشخصية . ومع هذا ، فإنه مما يدعو الى التأمل حقا هو تركيز الكاتب على صفة البطالة من ناحية وصفة الشباب من ناحية أخرى وفضية الحرية من ناحية ثالثة ، وذلك في « بنك القلق » و « سوق الحمير » على السواء . والقالب الفانتازي مشترك أيضا بينهما ، الا أنه يميل الى التجسيم والايهام بالواقعية في السرواية ، بينما يميل الى التجريد المطلق في التمثيلية . عاطلان يرتديان ملابس رثة يحسدان حمير السوق على أنها تجد ما تأكله ، وانها ترفع صوتها دون أن يقف في سبيلها أحد . هذه هي المقدمة «الواقعية» للاطار الخيالي الذي دلف منه الحكيم ، ليصوغ بعدئذ المفارقة الدرامية — الهزلية الفاجعة في آن — حين يبدأ الحوار بين العاطلين هكذا :

« .. الحمير دي جنس متحضر

— بتقول ايه ؟! .. متحضر ؟!

— عمرك شفت حمير برية .. فيه خيول برية وجاموس بري وحمام بري وقطط برية .. لكن الحمير طول عمرها عايشة بيننا .. تشتغل وهي ساكنة وتتكلم بحرية .

— بحرية ؟

— قصدت بصوت عالي ..

— بمناسبة الصوت العالي تقدر تقول لي احنا مش عارفين نعيش فيه

حضرتي وحضرتك ؟

— علشان حضرتك وحضرتي مفلسين .

— ومفلسين ليه ؟

— علشان ما حدش سائل عنا .. لو كان لنا سوق زي سوق الحمير

ما كنا لقينا اللي يشترينا .

— وما حدش يشترينا ليه ؟

— لاننا بضاعة محلية .

— وماله ؟

— لا . . الفلوس لازم تندفع في بضاعة بلاد بره

— ما تيجي نعلن عن نفسنا

— بابه ؟

— بصوتنا

— مايطلعش

— وايش حال صوت الحمر طالع ؟

— لابه زي ما قلت لك جنس متحضر «

تلك هي المفارقة الفنية التي صاغها الكاتب منذ البداية ، وهي تنطوي على الإيحاء الفكري الواضح دون أن تتنازل عن وظيفتها الدرامية في جدل الواقع والخيال ضمن ضفيرة واحدة . اننا نتابع الاحداث بعد هذا الحوار وقد تمكن العاطلان من اقتناع أحد الفلاحين بأن أحدهما « حمار مسخوط » . وكان الفلاح قد اشترى حمارا من السوق ، فشاغله العاطل الاول بينما فك العاطل الثاني عقدة الحبل المربوط في عنق الحمار ووضع رأسه بدلا منه وأخذ الآخر الحمار ومضى . ويضرب الحكيم هنا عصفورين بحجر واحد ، فالخرافة الشعبية القائلة بالتناسخ أو المسخ أو السخط هي التي اقنعت الفلاح الفقير بأن الحمار الذي اشتراه منذ دقائق قد عاد الى أصله الانساني حسب حكاية « حصاوي » . وهذه الحكاية من ناحية اخرى تقول أن حصاوي كان ابنا لاسرة كريمة ثم دب خلاف بينه وبين أبيه الذي رفض أن يزوجه ممن يحبها ، وحين أصر الابن على موقفه سخطه الاب حمارا بدعوة كانت لها أبواب السماء مفتوحة . وهكذا يستغل الفنان امكانيات الخرافة الشعبية في ادانة وجهها الغيبي وفي استغلال طاقتها الفانتازية لصياغة العمل الفني . المهم أن الرجل اصطحب حماره الآدمي او انسانيه الحمار الى المنزل ، وحاول بقدر ما يستطيع أن يقنع زوجته بأن الله أكرمه وأعاد ادمية الحمار المسخوط على يديه . وبعد نقاش طويل حول ايهما أنفع : الحمار أو البني ادم يسلم الفلاح وزوجته بالامر الواقع . وتتاح للعاطل فرصة الاكل والشرب فيستلذ اللعبة ، ولكنه لا ينسى أن له عقلا فيتدخل في شؤون الفلاح وزوجته تدخلا يستفز المرأة ويحير الرجل ، فكلامه معقول ولكنه يهدد مصاغ الزوجة الذهبي مقابل زيادة المحصول وتأمين البذور . عندما يثور الشغب في اركان المنزل بسبب عقل الحمار البشري الذي يصر أن له رأيا في هذا وذاك من الامور ، تطلب المرأة من زوجها أن يلزمه حدوده وهي الحظيرة . وفي هذا الوقت يعود رفيقه بالحمار الحقيقي الاصلي ويخبره بأنه عثر على عمل مشترك في مزرعة ظن أصحابها أنه رجل مهم ما دام يملك حمارا . ويربطان الحمار في الحظيرة

ويمضيان الى حال سبيلهما ، ثم يكتشف الفلاح وزوجته أن الادمي عاد حمارا فيتهللان ويشكران الله على كل شيء (١٠) .

وبالرغم من أنه ليس هناك أصل شعبي لهذه التمثيلية ، فإن قالب « الحدوته » هو الإطار الفني الذي آثره الحكيم لبناء هذه الفكاهة الفانتازية اللاذعة : فالإنسان يحلم بأن يكون حمارا ليأكل ويصبح « بحرية » ، فإذا تحقق الحلم يصبح « العقل الإنساني » مشكلته من جديد . . وهي المشكلة التي لا تحل بالحصول على عمل في مزرعة يظن أصحابها أن العاقل يملك حمارا ، فالنهاية التي اختارها الحكيم هي خاتمة حدوتية ، ولكنها ليست خاتمة المهزلة التراجيدية التي بدأت بحلم يقول أن الحمار جنس متحضر تعمل بهدوء وتتكلم بحرية .

ولا ترتفع تمثيلية « حصص الحبوب » (١١) الى مستوى التمثيلية الاولى ، فمرمزها صغير ودلالاتها جزئية . وفيها يذهب أحد الوجهاء بحماره الى إحدى المدارس الابتدائية الاهلية فيقنع ناظرها وسكرتها بقبول حماره حصص تلميذا بالقسم الداخلي . . ولأن الناظر يحتاج الى النقود بأية وسيلة فإنه يقبل التلميذ ، ولكن حاجته الى النقود تدفعه الى بيعه . وحين يجيء الوجه لتسلم « ابنة » في نهاية العام ، يخبره الناظر بأنه قد تخرج وأصبح مديرا لشركة العلف المجاورة . وهي الشركة الطامعة في شراء المدرسة الايلة للسقوط . ويصدق الوجه ويذهب الى الشركة سعيدا بأن حماره قد أصبح مديرا . ويفاجأ المدير بالرجل والناظر وهما يؤكدان انه كان حمار الوجه وقد تربى في المدرسة . وتنتهي المفارقة الهزلية — طبعاً — بطرد الوجه والناظر ، غير أن أحدهما تلمح في زاوية منه ابتسامة خبيثة ، بينما تلاحظ على الآخر نظرة مذهولة ، فقد رى العزيز الغالي منذ الطفولة وشقى من أجله ، وهاهوذا لا يجد منه حين فتح الله عليه وأصبح ادنيا الا الجحود والنيكران . والسخرية التي استهدفتها الكاتب لا تتسع لأكثر من النماذج البشرية التي عرض لها ، بينما ترتفع التمثيلية الاولى الى مستوى الرمز الشامل .

وحول هذا الرمز الشامل تدور ثلاثية « حديث مع الكوكب » التي وقف

(١٠) اتصل شعراوي جمعة — وزير الداخلية آنذاك — صبيحة نشر هذه التمثيلية بالاهرام « مستفسرا » عما يقصده الحكيم منها ، فأقترح عليه رئيس التحرير أن يتصل بالكاتب رأسا في هذا الصدد ! وظل الحكيم ينتظر تليفون وزير الداخلية ، بابتسامة خبيثة ، ولكنه لم يتصل .

١ — نشرت في الاهرام في ١٢-٥-١٩٧٢ .

فيها الحكيم مواقف محددة من مجموعة القضايا المثارة في بلادنا على صعيد الفكر والمجتمع والحضارة . وقد تكتشف أن بعضا من الآراء التي يوردها الحكيم ليست جديدة على الفكر العربي الحديث ، ولكن أهميتها تتأتى من أنه هو الذي يتبناها ويدعو إليها . . فبالثقل الذي يمثله الحكيم في ميزان ثقافتنا المعاصرة تكتسب كلماته قوة مادية وسط الجماهير ، وخاصة إذا كانت الأفكار الرئيسية التي تدور من حولها ثلاثية « حديث مع الكوكب » محورا للصراع المحتدم في وطننا بين قوى التخلف وقوى التقدم . ان الحكيم لا يزال أمينا للثورة الوطنية الديمقراطية التي تخلق فكره وفنه في أوارها ، ولكن هذه الثورة قد اجتازت من المسارب والمنحنيات ما جعل خط سيرها يبلغ من التشابك والتعقيد ما يدفع المفكر والفنان الى القلق العنيف كذلك فان الثورة وهي في مسارها تلتقي بالنكسات والهزائم والانتصارات والانكسارات فانها لا تتطور بمعزل عن السياق التاريخي للوطن والعالم . لذلك تنعكس روح العصر والايقاع الاجتماعي المحلي على شكل الثورة ومضمونها ، فالاستقلال الاقتصادي مثلا لا يرادف بناء الرأسمالية القومية ، وانما هو يرتبط في الوقت الراهن بالتحولات الاجتماعية العميقة . والاستقلال السياسي أيضا لا يرادف عدم الدخول في أحلاف عسكرية فحسب ، بل هو يعني في المقدمة نزع العدو من الصديق وتحديد التناقض الرئيسي الذي يحكم عالم اليوم . لم يعد أمام الدول الحديثة التحرر والشعوب التي تناضل من أجل التحرر ، الا أن توائم بين مضمون التحرر وشكله وفق مقتضيات العصر الجديد وحركة التطور الاجتماعي للوطن . ذلك ان الاستعمار نفسه وكيف حضوره وفق هذه المقتضيات ، فيتنازل أحيانا كثيرة عن الاحتلال العسكري والمعاهدات ، ويرضى — فقط ! — بالارتباطات الاقتصادية التي تملسي بدورها القرار السياسي . لم تعد الوطنية المعاصرة اذن مجرد الارتباط الجغرافي بالأرض ، وانما أصبحت القوى الاجتماعية القادرة على حماية البقعة الجغرافية هي مضمون الوعي الوطني . كذلك فان الديمقراطية لم تعد مجرد المؤسسات الدستورية والانتخابات الشرعية ، وانما أصبحت علاقات القوى الاجتماعية هي التي تحدد الشكل الديمقراطي . وهكذا تنتقل الثورة الوطنية الديمقراطية في بلادنا — على سبيل المثال — من مرحلة ثورة ١٩١٩ التي تكون في ظلالها وجدان الحكيم الى مرحلة جديدة احتاجت منه الى إعادة النظر في كثير من المفاهيم والمواقف . وما استجد على بلادنا من تطورات وطنية واجتماعية قد استحدثت من المشكلات الفكرية الحادة ما يتطلب من الكاتب الوطني الديمقراطي ، ما دام مخلصا لثورته الاولى ، أن

يتخذ موقفا حاسما من القضايا المطروحة ، خاصة اذا كان الاستقطاب بشأنها هو المجرى الرئيسي للصراع الفكري على أرضنا .

وفي الحلقة الاولى من « حديث مع الكوكب » (١) كما في بقية الحلقات الثلاث يدير الحكيم حوارا بينه وبين « الأرض » . وهو قد يبدأ الحوار بلمسة قصصية وقد يستغني عن هذه اللمسة كما فعل في الحلقة الاولى ، اذ اكتفى بأسطر قليلة سرح خلالها بنا الى جبل المقطم حيث كان يتمشى قليلا . ثم لغت نظره كهف يشبه المغارة فدخل اليه ، واذا به يكتشف بئرا عميقة الفور لا تردد جنباتها صدى الصوت . وانما هو قد فوجيء بان صوتا ثانيا يرد على كلماته بدلا من ان يكرر اصداها . ومن هذه المقدمة الخيالية يلجج الكاتب احدى القضايا التي ظننا زما أنها ووريت مع الزمن ، غير أنها عادت من جديد تلح على كافة مستويات المعرفة في وطننا ، بدءا من الشارع وانتهاء بالابحاث العلمية المجردة مرورا بقنوات التشريع وبرامج الاعلام والتربية والتعليم ، وأعني بها قضية التراث والعصر (٢) .

ولا تفوتنا الملاحظة الاولى على الشكل الفني لثلاثية « حديث مع الكوكب » فهي رغم حوارها الفكري التقريري ، الا أنها صيغت صياغة فنية ذات دلالة بارزة . . وهي أن الكاتب يتوجه بالحديث الى « الأرض » بمعناها المادي المباشر ، كمصدر وحيد للجابة على التساؤلات المطروحة على « انساننا » اي أن هذا الحوار منذ البداية هو حوار بين الانسان والأرض ، فهما اذن طرفا « المعرفة » المتاحة للبشر في عالمنا . وسوف نلاحظ بعدئذ اتساق هذا المعنى مع بقية الافكار التي يتبناها الحكيم ، وهي أبعد كثيرا عن أنطلق المثالي الميتافيزيقي لأفكاره القديمة . ويكاد هيكل الحلقة الاولى أن يكون مبنيا من هذه العناصر : مادية الكون ، أسبقية المادة على الوعي ، جدلية العلاقة بين المادة والفكر ، القانون الاساسي للمادة في شكلها الخام واشكالها المتطورة والاكثر رقيا هو الحركة اي التاريخ بتفاعلاته الحية الدينامية المعقدة وليس السكون بمعناه الازلي الابدي أو السرمدية خارج الزمان والمكان . وتلك طفرة ثورية في تفكير الحكيم رغم أنها ليست جديدة مطلقا على التفكير العربي الحديث . وقد كانت بساطة العرض وسذاجة الامثلة وسلسلة الاسلوب من العوامل التي مكنت لهذه الرؤية في عقول

١ - نشرت بالاهرام في ١٧-١١-١٩٧٢ .

٢ - يمكن مراجعة تفاصيل هذه القضية ودور توفيق الحكيم في كتابي « التراث والثورة »

دار الطليعة - بيروت ١٩٧٣ .

أوسع الجماهير ودفعت القوى السلفية المحافظة ، قوى الثورة المضادة ، الى اعتبار الحكيم رمزا رئيسيا من رموز الثورة (✱) . وكان هذا الاعتبار صحيحا ، فلم تكن خطورة المنهج الذي صاغه في الحلقة الاولى من الثلاثية هو اشتتماله على العناصر المذكورة فحسب ، وانما كانت صياغته نفسها صياغة جماهيرية أو شعبية ان جاز التعبير هي مصدر الخطر : ذلك القالب التعليمي السهل أصبح مضمونه في متناول عقل وقلب تلميذ صغير . بالاضافة الى تطبيقات الحكيم لهذا المنهج في حياته العملية والفكرية على السواء ، خصوصا فيما يتصل بالمسائل الحية الماثرة في الشارع والفكر معا (✱✱) . قضية التراث والعصر مثلا ، كانت واحدة من هذه القضايا التي نوقشت مرارا وتكرارا طيلة النصف القرن الماضي ، ولكنها في الاغلب الاعم كانت مناقشات فكرية مدارها الاداب والفنون والحضارة . أما الان فهي تتصل بأدق تفاصيل الحياة اليومية في بلادنا . ومن هنا ، فالموقف منها ليس ذهنيا بحثا ، وانما هو موقف سياسي في المقام الاول .

ولا يزيد الحكيم في الحلقة الاولى من « حديث مع الكوكب » رايه بشأن التراث والعصر عما سبق أن ذكرناه في مقدمة هذا البحث . ولكني سأورد هنا مقتطفا اختار له عنوانا فرعيا هو « مسؤولية الفكر » دار فيه الحوار بين الانسان واهل الارض على هذا النحو :

« — حقا .. ان مسؤولية الفكر الانساني جسيمة !

✱ وحركة هذا الفكر المستمر هي فرصة الانسان الوحيدة في الحياة .

— ولهذا تقاس قيمة الافراد والشعوب وقوتها ، بمقدار حركة الفكر

بيها .

✱ هذا صحيح .. ولهذا تختفي حضارات وتظهر حضارات ، تبعا

لجهود الفكر أو تحركه .

— تقول تختفي ؟ أين تختفي ؟

✱ كان توفيق الحكيم هو الذي كتب بنفسه بيان الادباء المصريين حول أحداث الطلبة

١٩٧٣ ، متضمنا مطالب الجماهير الديمقراطية : اعداد الدولة والتسبب للحرب ، اطلاق

الحريات العامة الخ ..

✱ — توجه بعض مشايخ الازهر الى دار الاهرام بعد نشر هذه الحلقة ، وطلبوا من رئيس

التحرير بعد الاحتجاج على نشر هذه المواد « الملحدة » في رايهم — ان يكون الازهر هو الجهة

الرقابية الوحيدة ذات السلطة على امثالها في المستقبل . ورفض رئيس التحرير الطلب

المذكور ، واقترح بدلا له هو الحوار الديمقراطي ، ولكن « العلماء » رفضوا الاقتراح بدورهم .

الفانتازيا الواقعية

٣٢٢

✽ أقصد تبتلع .. لا شيء يختفي نهائيا أو يزول .. ولكن كل شيء ، ومنها الحضارات اذا ضعفت وجمدت ابتعلتها حضارة أسرع حركة وأقوى معدة ، فتهضم ما عندها من كنوز ، ولا تبقىها الا نفاية ، وتتقدم هي متوردة سميكة مزدهرة لتحمل عنها مشعل القوة الانسانية .

— ليست كل حركة مقترنة بالاتجاه ؟ .. فما هو الاتجاه المطلوب لحركة التفكير ؟

✽ الاتجاه الى الامام طبعاً .. أي التقدم بالانسان في طريق التطور ، الى الاقوى والافضل .. لان الاتجاه الى الخلف هو رجعة الى موضع سابق مر به الانسان وتركه ، سائرا مع الزمن المتغير والعصور المتلاحقة .. ولا يمكن للغد ان يصبح الامس ، الا اذا انقلبت دورة القمر حولي ودورتي انما ايضا ..

— الا يمكن ان يكون في ماضي الانسان شيء ذو قيمة يرى من الافضل له استعادته ؟

✽ هذا شيء آخر .. هناك فرق بين الانسان الراكب في قطار الزمن والعصر ويريد ان يرجع بقطاره كله الى محطة سابقة يمكث فيها ، وبين الانسان الذي يستعيد من هذه المحطة الشيء ذا القيمة وينفض عنه ترابه ويصلحه وينتفع به وهو سائر بقطار الزمن والعصر في اتجاه المحطات التالية ..

ذلك هو موقف توفيق الحكيم من قضية التراث والعصر ، لا يزيد عما ذكرناه من قبل في اقواله التقريرية الباشرة ، ولكنه هنا يكتسب بهذا القلب التعليمي المفصل بعدا جماهيريا محققا ، كان له ابعد الاثر في مرحلة الاستقطاب العنيف التي يجتازها الفكر العربي الحديث في مصر .

وفي الحلقتين الاخيرين يقدم الحكيم للقائه بالكوكب بقصة زميل قديم صادفه ذات يوم في المقطم وهو في طريقه الى المغارة ، فراح يروي له سرا قديما مؤداه انه قبل ان يقرر الزواج من خطيبته — وكان مشهورا بين زملائه بالحياء والتعفف — ذهب مع احد اصدقائه الى احد بيوت الدعارة ليعرف شيئا عن الجنس الذي لم يكن قد مارسه .. واذا به يفاجأ بأن المرأة التي اختيرت له هي خطيبته نفسها . وليس هذا هو السر فيما يقول السراوي ، وانما يبدأ السر حين قررت والدته بعد وفاة والده ان تتزوج احد مرؤوسيه فترك لهما المنزل ولم يعد الا ذات يوم وصلته فيه برقية تنبئه بوفاة والدته . عاد هو واخوه الطبيب ليكتشفا ان أمهما ماتت مخنوقة ومع هذا فمهما يخفيان الامر ويتستران على القاتل الذي لا يعرفانه وتسير الامور في مجراها الطبيعي

وبعد طول السنين لم تثبت رغبة الزميل القديم في معركة قاتل أمه ، رغبة في مستوى الشهوة المحرقة ، أن يعرف الحقيقة . ويذهب الراوي الى بشر المغارة ليسال الكوكب في الحلقة الثانية « ما هي الحقيقة » (١) . ووفقا للمنهج الذي تبناه الحكيم في الحلقة الاولى ، نفهم أن الحقيقة المطلقة هي جماع الحقائق النسبية والجزئية التي تتراكم عبر السياق التاريخي . وأن الحقيقة النسبية لا تعني مطلقا أن لا « حقيقة واحدة » هنالك بالمعنى المفهوم في الفلسفات المثالية القائلة بأن كل انسان يرى الحقيقة من وجهة نظره الخاصة التي تغاير وجهات نظر الآخرين . وبالتالي بما قد يراه أحد حقيقة لا يراها الاخرين كذلك . توفيق الحكيم يرى : أولا ، أن الحقيقة لها كيانها الموضوعي المستقل عن الرغبات الذاتية للبشر . ثانيا ، أن نسبية الحقيقة لا تعني أن الحقيقة ناقصة وإنما تعني أن الحقيقة تاريخية فهي مطلقة بالنسبة لرحلتها ولكنها نسبية في السياق التاريخي . ثالثا ، أن للحقيقة عدة وجوه « أي مستويات نوعية » ، متفاعلة مع بعضها البعض ولكنها متميزة كالحقيقة العلمية والحقيقة الفلسفية والحقيقة الفنية والحقيقة الاجتماعية والحقيقة الاقتصادية والحقيقة السياسية . ومن الظاهرة الى النظرية الى القانون ، يمضي الانسان في طريق طويل لا نهاية له بحثا عن حقيقة وجوده . ولأن الواقع الانساني قابل للمعرفة مستظل الانسانية في سعيها الحثيث نحو المعرفة الكاملة تنجز آيات التقدم والحضارة ، حتى ولو لم تصل الى تلك الغاية البعيدة ، التي تكاد أن تكون « الحلم الجمعي للبشرية منذ طفولتها البدائية » وهو الحلم الذي يجذب الواقع الانساني من دائرة الممكن الى حافة المستحيل .

وفي الحلقة الثالثة والاطيرة من ثلاثية « حديث مع الكوكب » تكتمل قصة الزميل القديم للراوي حين تصله ذات يوم رسالة مختومة كتب على غلافها « يسلم اليه بعد وفاتي » فاذا بها من مرؤوسه زوج أمه الذي نكتشف أنه هو الذي خنق زوجته حين دهشته بوادر الضعف الجنسي وكان جوعها لا يشبع فراححت تعابيره المرة تلو الاخرى حتى كان يوم اشتد بينهما الشجار والعنف فاراد أن يقتل فيها وتشنجت اعصابه على عنقها حتى اختنقت وماتت . وهو لا يبرر جريمته وأن كان يدهش أنه أصبح في لحظة قاتلا ، كان السيد المسيطر على البيت حين لم تكن محولته موضع شبهة ، وانحدر الى مهاوي الذل والعبودية حين سرى الضعف في جسده . وهنا يسال الزميل القديم

راوينا « ما هي القوة ؟ » (١) وينتهي الحكيم من حوارهِ مع الكوكب الذي نقل اليه السؤال ، الى أن القوة هي « حسن استخدام الوسائل للغايات » فيفرق بين قوة العقل وقوة العضلات ، وبين قوة العلم وقوة الات الدمار ، وبين قوة العامل الاقتصادي وقوة الاحتكارات ، بين قوة الفرد الطاغية وقسوة الشعوب . أن الوظيفة الاجتماعية للقوة هي معيار الخير والشر وبقية نوازع الاخلاق ، فالطاقة في ذاتها ليست خيرا أو شرا ، ولكنها مصدر اشعاعات القوة بجوانبها المختلفة وأساليب استخدامها وتعدد غاياتها . أن القوة المادية ليست منفصلة عن القوة الروحية ، ولكنها متميزة . قوة الالة مثلا ليست قوة مادية فحسب ، انها في الاصل تجسيد لقوة عقلية ، وقبل ذلك لاحتياج اجتماعي ، وفي النهاية هي تسهم في تغيير الكثير من القيم والمعدات الاجتماعية . أن الجرار الزراعي هو ثمرة تفاعل الفكر الخلاق مع الحاجة الاجتماعية الملحة ، وحين يحل مكان الادوات البدائية فهو يجلب معه مفاهيم جديدة للزمن والاخلاق والحضارة . والقوة الاساسية الفاعلة في حياة الانسان وتطوره هي القوة الاقتصادية ، كما يقول الحكيم ، انها بين القوى الاخرى تشكل العنصر الحاسم والموجه لمسيرة البشرية . ولتبسيط المسألة نغما يبدو يرى الكاتب في « الطعام » هو الاصل والغاية فيقول « أن أولى الغايات كانت هي الغذاء ، وأولى الوسائل هي كيفية الحصول عليه . وعندما فكر الانسان الاول في وسيلة لصيده ، بدأ العلم . وعندما اكتشف الوسيلة بصنع سكن من الحجر ، بدأ العلم التطبيقي أو التكنولوجيا . وعندما رسم على جدران كهفه صورة الحيوان الذي يصيده بدأ الفن . وعندما رفع عينيه الى السماء يستنزل المطر لزرعه ، بدأ الدين . . » وهكذا فالتفسير المادي للوجود والحضارة والمجتمع والتاريخ هو الاطار المنهجي الشامل الذي يضم أفكار الحكيم في غمرة الصراع الضاري بين الاتجاهات الثيوقراطية اللاعقلية المزدهرة والاتجاهات العلمانية المضروبة . ويتألف العامل الاقتصادي بين عناصر هذا المنهج كعنصر أساسي وحاسم . وعلى ضوء هذا المنهج يفسر النمو السرطاني لمجتمعات الاستغلال الطبقي والاستعمار الاقتصادي والعسكري ، ويرى في الاشتراكية — بوضوح لا يقبل الشك — حلا جذريا لمشكلات المجتمع الواحد ، وحلا محتوما ، مشروطا بالنضال ، لمشكلات العالم كله . وإذا كانت الاشتراكية علاجاً يتيماً لمرض الانسانية البعثال — وهو الصراع الطبقي — فانها العلاج الامثل بشكل خاص لامراض البلدان

المتخلفة المتهورة والحديثة الاستقلال على السواء . انها اقصر الطرق لدرء التخلف الحضاري البشع ، واسلم السبل لقهر الطغيان الدكتاتوري المروع ، وافضل الوسائل لبناء انساننا الجديد ماديا وروحيا وهو الذي عاش مسحوقا ومنطحونا امدا طويلا . ولا ينسى الحكيم — دائما — أن يرجع لمصر ، حتى لا ننسى نحن ، هيدير قرب الخاتمة هذا الحوار :

« — لكن .. بماذا تفسر حياة مصر هذه الالاف من السنين على الرغم من هزائنها .

* لانها كانت تتغذى بحضارات المغيرين وتهضبها وتحيلها دماء جديده في شرايينها تقوى بها على طردهم . وهي يوم يغلق فيها عن الابتلاع وتضعف معدتها عن الهضم ، فانها تتدهور ، ولا أقول تموت .

— الا يمكن أن تموت يوما ... ؟

* لا يمكن وآثار الحضارات كلها على أرضها . انها تنام أحيانا ، ولكنها تنهض .. تركيبها الطبيعي هو امتصاص عصارة الحضارات .
— ولكنها تجتر أحيانا العلف الجاف .

* تقتصد الماضي العتيق الذي لا عصارة فيه .. ان في خزائن الماضي مع ذلك ، أوراقا خضراء .. ربما قصر النظر وضعف الوعي هو السبب في سوء الاختيار .

— حقا ، انها عندما يستيقظ فيها الوعي وتحسن الاختيار وتلائم في غذائها بين الجيد الحي في تراثها والجديد النابض في الحضارات المعاصرة ، فانها تعود الى قوتها الخلاقة ، لتضيف بشخصيتها المميزتها يبهير البشرية ..

ابدا ، لم يتخل الحكيم عن ذلك العنصر الرومانسي في تكوينه الباكر ، ذلك الايمان شبه الميتافيزيقي بمصر . ان مصر في خياله ووجدانه تكاد تكون « فكره » أكثر منها واقعا ماديا ملموسا .

غير أن هذا لا ينبغي أن توفيق الحكيم في العقد الاخير من هذا القرن كان كاتباً أميناً في الانضات الى نبض شعبنا . ربما كان طموحا أكثر من اللازم في بعض اللحظات مما لا يتفق وتكوينه التاريخي ، ولكنه حاول بقدر ما اتيسر له من الضوء أن يغوص في أعماق المجتمع وأن يطلعوا الى سماوات

الفانتازيا الواقعية

٣٢٧

العصر . وكانت أغنى الكنوز هي تلك التي يجيئنا بها من أحشاء التربة المحلية ، فكان يبدو من خلالها أكثر أصالة ومعاصرة من محاولته المتعجلة في اللحاق بركب الموجات الجديدة هنا وهناك .

ولنا أن نطمئن الرائد الكبير أن ما يخشاه من أن يكون بينه وبين العصر حجاباً وهو على قيد الحياة لا موضع له ، وأن خوفه من أن يكون في شيخوخته حياً بجسمه فقط متخلفاً بفكره لا مكان له أو مبرر . وأني حين أثرت « نقطة اعتراض » في خطابي المفتوح إليه ، كنت حريصاً على تراث توفيق الحكيم موقناً من أن هذا التراث لا يحتاج إلى شفيع طارئ ليبقى في تاريخنا حلقة ثمينة من حلقات الثورة الوطنية الديمقراطية في بلادنا .

غالي شكري

أبريل (نيسان) ١٩٧٣

مصادر البحث

اسم الكتاب	المؤلف	مراجع القسم الاول	الناشر	طبعة
(١) سجن العمر	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٦٤	
(٢) زهرة العمر	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤٦	
(٣) فن الادب	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٢	
(٤) ادب الحياة	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٩	
(٥) تحت شمس الفكر	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٣٨	
(٦) من البرج العاجي	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤١	
(٧) تحت المصباح الاخضر	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤١	
(٨) عصا الحكيم	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٣	
(٩) التعادلية	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٥	
(١٠) شجرة الحكم	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤٥	
(١١) سلطان الظلام «المقدمة»	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤١	
(١٢) حماري قال لي	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤٥	
(١٣) تأملات في السياسة	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٤	
(١٤) نماذج فنية في الادب والنقد — أنور المعداوي — مكتبة مصر بالجيزة			١٩٥١	
(١٥) توفيق الحكيم : افكاره واثاره — احمد عبد الرحيم مصطفى				
(١٦) توفيق الحكيم : الاديب الفنان — د. زغلول سلام				
(١٧) دراسات في الادب العربي المعاصر — يوسف الشاروني ،				
المؤسسة المصرية			١٩٦٥	
(١٨) عشرة ادباء يتحدثون ، مؤاد دواره — دار الهلال			١٩٦٥	
(١٩) ماذا يبقى منهم للتاريخ — صلاح عبد الصبور			١٩٦١	
A. Horani, Arabic Thought in the Liberal Age,				(٢٠)
Oxford, London 1963				
Gamal M. Ahmed, The Intellectual Orgines of				(٢١)
Egyptian nationalism, Oxford, London, 1960				
J. Bronowsky & Bruce Mazlish The Western				(٢٢)
Intellectual Tradition, Pelican, 1953				

مراجع القسم الثاني

- (٢٤) عودة الروح ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٦٤
 (٢٥) عصفور من الشرق ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٦٤
 (٢٦) يوميات نائب ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٦٤
 (٢٧) فجر القصة المصرية ، يحيى حقي ، المكتبة الثقافية، دار القلم ١٩٥٩
 (٢٨) مصر بين الاحتلال والثورة، صلاح ذهني، مكتبة الشرق الاسلامية ١٩٣٩
 (٢٩) توفيق الحكيم، اسماعيل ادهم وابراهيم ناجي، دار سعد مصر ١٩٤٥
 (٣٠) في الادب المصري المعاصر ، د. عبد القادر القط ، مكتبة مصر
 بالفجالة ١٩٥٥
 (٣١) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر — د. عبد المحسن بدر،
 دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٣
 (٣٢) دراسات في الرواية المصرية، د. علي الراعي، المؤسسة المصرية ١٩٦١
 (٣٣) القصة في الادب العربي الحديث ، د. محمد يوسف نجم
 (٣٤) القصة في الادب العربي الحديث ، د. محمود شوكت
 (٣٥) الارض ، لعبد الرحمن الشوقاوي
 (٣٦) الحرمان ، ليوسف ادريس
 (٣٧) المعطف ، لجوجول
 E. M. Forster, Aspects of the Nevel, Pelican, 1964 (٣٨)
 Henry James, The Future of the Novel, Vintage
 Books, New York, 1956 (٣٩)
 Irving Babbitt, Rousseau and Romanticism, (٤٠)
 E.R. Leavis, The Great Tradition, Meridian Books,
 New York, 1955 (٤١)
 Jan Watt, The Rise of the Novel, Pergrine Books, 1963 (٤٢)
 Ernest J. Semmons, Russian Fiction and Soviet Ide
 ology,

مراجع القسم الثالث

- (٤٣) اهل الكهف ، توفيق الحكيم ، دار الهلال ١٩٥٤
 (٤٤) ايزيس ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٥٥
 (٤٥) يا طالع الشجرة ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٦٣
 (٤٦) شهرزاد ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٦٤

- (٤٧) رحلة الى الغد ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٥٧
 (٤٨) الطعام لكل نم ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٦٣
 (٤٩) شمس النهار ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٦٤
 (٥٠) رحلة الربيع والخريف توفيق الحكيم دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٤
 (٥١) براكسا ، توفيق الحكيم الاداب ١٩٦٠
 (٥٢) صلاة الملائكة « سلطان الظلام » الاداب ١٩٤١
 (٥٣) السلطان الحائر ، توفيق الحكيم ١٩٥٩
 (٥٤) المسرح المنوع ، توفيق الحكيم ١٩٥٦
 (٥٥) مسرح المجتمع ، توفيق الحكيم ١٩٥٠
 (٥٦) الصفتة ، توفيق الحكيم ، الاداب القاهرة ١٩٥٦
 (٥٧) اشواك السلام ، توفيق الحكيم ، الاداب بالقاهرة ، الكتاب الذهبي ١٩٥٩
 (٥٨) لعبة الموت ، توفيق الحكيم ، الاداب بالقاهرة ، الكتاب الذهبي ١٩٥٩
 (٥٩) الصرصار ملكا « مصر صرصار » توفيق الحكيم ، الاداب ١٩٦٦
- F L. Lucas, The Drama of Chekhov, Synge, (٦٠)
 Yeats and, Pirandello, Cassel, 1963. (٦١)
 John Willett, The Theatre of Bertolt Brecht, 1964. (٦٢)
 Ronald Gray, Brecht, Writers and Critics, 1965 (٦٣)
 Maurice Baring, Landmarks of Russian litterature, (٦٤)
 Eric Bently, The Playwright as thinker, Meridian Books, New York, 1957 (٦٥)

مراجع عامة

- (٦٦) الادب للشعب — سلامة موسى — الانجلو المصرية ١٩٥٦
 (٦٧) في الثقافة المصرية — محمود العالم ، وعبد العظيم انيس
 دار الفكر الجديد بيروت ١٩٥٥
 (٦٨) ادب المقاومة — غالي شكري — دار المعارف بالقاهرة
 (٦٩) المنتهي ، غالي شكري — دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٩
 (٧٠) ايزيس واوزيريس بلوتارك — ترجمة حسن صبحي بكري
 دار القلم بالقاهرة
 (٧١) المسرح المصري — د. لويس عوض دار ايزيس بالقاهرة ١٩٥٤
 (٧٢) اوزيريس — علي احمد باكثير — الشركة العربية بالقاهرة ١٩٥٩
 (٧٣) اساطير مصرية ترجمة كمال الخناوي الدار القومية بالقاهرة

- (٧٤) مقالات في النقد والادب — د. لويس عوض — الانجلو المصرية ١٩٦٤
 (٧٥) في النقد المسرحي — غؤاد دواره — المؤسسة المصرية ١٩٦٥
 (٧٦) سر شهرزاد ، علي احمد باكثير — مكتبة الخانجي —
 (٧٧) سندباد مصري — د. حسين فوزي — دار المعارف — ١٩٦١
 (٧٨) مسرح برناردشو — د. علي الراعي — المؤسسة المصرية ١٩٦٣
 (٧٩) مسرح الحكيم — د. محمد مندور — دار المعرفة —
 (٨٠) المسرح العالمي — د. لويس عوض — دار المعارف ١٩٦٤

كتابات حول الحكيم وادبه

- (١) شجرة توفيق الحكيم — فوزية مهران — صباح الخير (١٣ ديسمبر ١٩٦٢)
 (٢) دفاع عن المعقول — د. زكي نجيب محمود — الاهرام (١١ يناير سنة ١٩٦٣)
 (٣) رسالة من نيويورك عن يا طالع الشجرة — احمد بهاء الدين — الاخبار (٢٤ — ١٢ — ١٩٦٢)
 (٤) توفيق الحكيم اصبح متصوفاً — احمد عباس صالح — ٢٠ ديسمبر سنة ١٩٦٢ .
 (٥) طه حسين قال لي لم افهم مسرحية الحكيم — انيس منصور — الاخبار ١٨ ديسمبر سنة ١٩٦٢
 (٦) كتاب عرفتهم : توفيق الحكيم — احمد عباس صالح — الجمهورية — ٢٤ مارس سنة ١٩٦٢
 (٧) توفيق الحكيم يعود الى شبابه الفني — رجاء النقاش — اخبار اليوم ١٣ — ١ — ١٩٦٢
 (٨) براكسا او انتصار الشعب — هشام متولي — الوحدة الدمشقية ٦ — ١ — ١٩٦١
 (٩) زوجات اعجب الحكيم — حلمي سلام — الاذاعة (٥ — ١١ — ١٩٦٠)
 (١٠) توفيق الحكيم وادبه — محمد مندور — قافلة الزيت — يونيو ١٩٦٠
 (١١) توفيق الحكيم لم يبك ساعة ولادته — صلاح المراكبي — الاذاعة — ٥ — ١٢ — ١٩٥٩
 (١٢) يوم مع ام توفيق الحكيم — عبد التواب عبد الحي — المصور ٩ — ١٠ — ٥٩
 (١٣) ولدي توفيق الحكيم — نجاح عمر — صباح الخير ٨٤١ — ١٠ — ٥٩
 (١٤) اصاله توفيق الحكيم — محمد مفيد الشوباشي — الشعب ٢٥ — ٥ — ٥٩

- (١٥) يوميات توفيق الحكيم في باريس — احمد قاسم جودة — روز اليوسف
١٨ — ٥ — ١٩٥٩
- (١٦) عندما يحلم توفيق الحكيم — عبد الفتاح البارودي — الاخبار
٢٧ — ٤ — ٥٩
- (١٧) عودة الشباب بين توفيق الحكيم وجيته — عبد القادر حميده — التحرير
(٢١ — ٤ — ١٩٥٩)
- (١٨) توفيق الحكيم يشرح كيف يكتب مؤلفاته — مفيد فوزي — صباح
الخير ٢٢ — ١ — ٥٩
- (١٩) توفيق الحكيم والنظرة عند الوجوديين — انيس منصور — الاخبار
١٢ ديسمبر سنة ١٩٥٨
- (٢٠) هؤلاء علموا توفيق الحكيم — احمد بهجت — الاهرام — ١٢ ديسمبر
سنة ١٩٥٨
- (٢١) حامل الوسام — يوسف الشاروني — روز اليوسف — (٨ ديسمبر
سنة ١٩٥٨)
- (٢٢) لا تشوهوا ادبنا أيضا — عبد الرحمن الشرقاوي — الشعب (٢٥
نوفمبر سنة ١٩٥٨)
- (٢٣) العقاد يحكم ببراءة توفيق الحكيم — عباس محمود العقاد — الاخبار
(٢٤ نوفمبر سنة ١٩٥٨)
- (٢٤) الهدم والبناء وتوفيق الحكيم — كامل الشناوي — الجمهورية —
(١٨ — ١١ — ١٩٥٨)
- (٢٥) توفيق الحكيم محتاج الى معجزة — رشدي صالح — الجمهورية —
(١٧ — ١١ — ١٩٥٨)
- (٢٦) الفرق بين الاقتباس وتوارد الخواطر — احمد حمروش — الجمهورية
(٢٩ — ١٠ — ١٩٥٨)
- (٢٧) حمار الحكيم .٠. والحمار الاسباني — رشدي صالح — الجمهورية
(٢٨ — ١٠ — ١٩٥٨)
- (٢٨) ساعة مع توفيق الحكيم — نعمان عاشور — الاخبار — ١١ اكتوبر
سنة ١٩٦٥
- (٢٩) لم يعد لغزا — محمد نصر — اخر ساعة — (٨ — ٩ — ٦٥)
- (٣٠) درس من توفيق الحكيم — رجاء النقاش — المصور (٣١ — ٨ — ١٩٦٥)
- (٣١) الدم المسفوك بين توفيق الحكيم وبين الشعر — وحيد النقاش الاهرام
(٢٥ ابريل سنة ١٩٦٥)

- (٣٢) لمحات من حياة توفيق الحكيم — عادل زكي — وطني (١٨ — ٤ — ١٩٦٥)
- (٣٣) الورطة بين العامية والفصحى — د. لطيفة الزياد الاهرام — (٥ ابريل سنة ١٩٦٥)
- (٣٤) لماذا لم يشتغل توفيق الحكيم بالسياسة — احمد حجازي — روز اليوسف (١ — ٢ — ١٩٦٥)
- (٣٥) سجن العمر — طه حسين — الاخبار — ٣٠ — ١ — ١٩٦٥
- (٣٦) توفيق الحكيم يروي قصة حياته — محمود امين العالم — المصور (٨ — ١ — ١٩٦٥)
- (٣٧) السجن الذي اختاره الحكيم — انيس منصور — (١٢ — ١ — ١٩٦٥)
- (٣٨) سجن العمر — فتحي غانم — صباح الخير (٧ — ١ — ١٩٦٥)
- (٣٩) حديث ليس للنشر مع توفيق الحكيم — عبد المنعم صبحي — بناء الوطن (ابريل سنة ١٩٦٤)
- (٤٠) اعترافات توفيق الحكيم — فؤاد دواره — الجمهورية (١٧ — ١٢ — ١٩٦٤)
- (٤١) توفيق الحكيم وشهرزاد الجديدة — رجاء النقاش — الجمهورية (١٩ نوفمبر ١٩٦٤)
- (٤٢) الله والفنان — فتحي خليل — صباح الخير (١٢ — ١١ — ١٩٦٤)
- (٤٣) شجرة الحكيم سليمان — عبد الله الطوخي — صباح الخير (٩ — ٧ — ١٩٦٤)
- (٤٤) المؤلف المسرحي ومأساة الزمن — عبد الله الطوخي — صباح الخير (٩ — ٧ — ١٩٦٤)
- (٤٥) الحكيم شاعرا — رشدي صالح — الاخبار (٦ — ٦ — ١٩٦٤)
- (٤٦) توفيق الحكيم شاعرا — انيس منصور — الاخبار (٢ يونيو سنة ١٩٦٤)
- (٤٧) الطعام لكل فم — د. محمد مندور — الجمهورية (١٥ ابريل سنة ١٩٦٤)
- (٤٨) يا طالع الشجرة بين الرمزية واللامعقول د. محمد مندور (٢٤ مارس سنة ١٩٦٤)
- (٤٩) اجراء حكيم وحوار مع الحكيم — د. حسين فوزي — الاهرام (٢٨ فبراير سنة ١٩٦٤)
- (٥٠) توفيق الحكيم يشرح نفسه — الفريد فرج — الاخبار (١٥٠٨ فبراير سنة ١٩٦٤)
- (٥١) الطعام لكل فم — رجاء النقاش — الاخبار (٢٣ نوفمبر سنة ١٩٦٣)
- (٥٢) استئناف الحكم في قضية الكترا واخواتها — انيس منصور — المصور (١٥ نوفمبر سنة ١٩٦٣)

- (٥٣) مطاردة شخص غريب في مسرحيات توفيق الحكيم — انيس منصور
الاخبار (٥ مارس ٦٢)
(٥٤) يا طالع الشجرة — عبد الكريم ابو النصر — السياسة (البيروتية)
(١٦ فبراير سنة ١٩٦٣)
(٥٥) رحلة صيد — صلاح حسني — وطني — (٣ فبراير سنة ١٩٦٣)
٥٦ توفيق الحكيم يتحدث عن الفن والحياة .
— غالي شكري — (حوار) العدد ١٧
(٥٧) يا طالع الشجرة — فؤاد دواره — الكاتب مايو سنة ١٩٦٣

**كتب صدرت عن توفيق الحكيم
بعد ١٩٦٦**

- (١) د. علي الراعي — توفيق الحكيم: فنان الفرحة وفنان الفكر — كتاب الهلال
(٢) جورج طرابيوشي — لعبة الحلم والواقع — دراسة في ادب توفيق الحكيم
— دار الطليعة — بيروت ١٩٧٢
(٣) محمود أمين العالم — توفيق الحكيم المفكر والفنان — دار القدس — بيروت،
١٩٧٥

فهرس الكتاب

١	مقدمة الطبعة الثالثة
٥	مقدمة الطبعة الثانية
٩	مدخل
١٧ - ١٠٤	القسم الأول : ثورة المعتزل في البرج العاجي
١٩	الفصل الأول : رحلة العمر
٤٣	الفصل الثاني : فنان الحياة
٦١	الفصل الثالث : راهب الفكر
٧٩	الفصل الرابع : المفكر التعادلي
٩١	الفصل الخامس : المفكر السياسي
١٠٥ - ١٧٦	القسم الثاني : عودة الروح الى الرواية المصرية
١٠٧	الفصل السادس : عودة الروح
١٤٣	الفصل السابع : عصفور من الشرق
١٥٩	الفصل الثامن : يوميات نائب في الأرياف
١٧٧ - ٢٨٧	القسم الثالث : موعد الحياة مع المسرح المصري
١٧٩	الفصل التاسع : الموت والبعث في نظرية الخلود
٢١٩	الفصل العاشر : العقل والقلب بين الفكر والعمل
٢٥٥	الفصل الحادي عشر : السلطة والحرية أو الانسان والنظام
٣٧٥	الفصل الثاني عشر : العدل الاجتماعي بين السلام ومستقبل الانسان
٢٨٩	خاتمة : الفانتازيا الواقعية
٣٢٨	مصادر البحث :

مؤلفات غالي شكري

- ١ - سلامة موسى وأزمة الضمير العربي طبعة الثالثة ١٩٧٥
- ٢ - أزمة الجنس في القصة العربية طبعة الثالثة ١٩٧٩
- ٣ - المنتمي : دراسة في ادب نجيب محفوظ طبعة ثانية ١٩٦٩
- ٤ - ثورة المعتزل : دراسة في أدب توفيق الحكيم طبعة الثالثة ١٩٨١
- ٥ - ماذا اضافوا الى ضمير العصر ؟ طبعة اولى ١٩٦٧
- ٦ - امريكا والحرب الفكرية طبعة اولى ١٩٦٨
- ٧ - شعرنا الحديث .. الى اين ؟ طبعة ثانية ١٩٧٨
- ٨ - ادب المقاومة طبعة ثانية ١٩٧٩
- ٩ - مذكرات ثقافة تحتضر طبعة اولى ١٩٧٠
- ١٠ - معنى المأساة في الرواية العربية طبعة ثانية ١٩٨٠
- الرواية العربية في رحلة العذاب - الجزء الاول
- ١١ - العنقاء - صراع الاجيال في الادب المعاصر طبعة ثانية ١٩٧٧
- ١٢ - ثقافتنا بين نعم ولا طبعة اولى ١٩٧٢
- ١٣ - ذكريات الجيل الضائع طبعة اولى ١٩٧٢
- ١٤ - التراث والثورة طبعة ثانية ١٩٧٩
- ١٥ - عرس الدم في لبنان طبعة اولى ١٩٧٥
- ١٦ - غادة السمان بلا أجنحة طبعة ثانية ١٩٨١
- ١٧ - يوم طويل في حياة قصيرة طبعة اولى ١٩٧٨
- ١٨ - النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث طبعة اولى ١٩٧٨
- ١٩ - الثورة المضادة في مصر طبعة اولى ١٩٧٨
- ٢٠ - الماركسية والادب طبعة اولى ١٩٧٩
- ٢١ - اعترافات الزمن الخائب طبعة اولى ١٩٧٩
- ٢٢ - انهم يرقصون ليلة رأس السنة طبعة اولى ١٩٨٠

طبعة ثانية ١٩٨١	٢٣ - عروبة مصر وامتحان التاريخ
طبعة اولى ١٩٨٠	٢٤ - محاورات اليوم السابع
طبعة اولى ١٩٧٥	٢٥ - من الارشيف السري للثقافة المصرية
طبعة اولى ١٩٧٤	٢٦ - ماذا يبقى من طه حسين
طبعة اولى ١٩٨١	٢٧ - البجعة تودع الصياد

THAWRAT AL - MU^cTAZIL

**A Study of The Literary Works of
TAWFIQ AL - HAKIM**

by

Dr . GHALI SHOUKRI

Dar al-Afaq al-Jadida BEIRUT.LEBANON



مَاذَا كَتَبَ توفيق الحكيم خلال السنين الثماني الماضية ؟ لا شيء يستحق الذكر ، فقد توقّف
فنياً عن الإبداع ، لأن رؤياه الفكرية - مع جيله - توقفت عن العطاء .

وليس « عودة الوعي » أو تأييد كاتب ريفيد ، إلا مواقف سياسية ، تنسجم
تماماً مع الرؤيا الميثة التي كانت وطنية يوماً طويلاً ضد الاحتلال ، وانتهت موضوعياً مع
الثورة ، ولم تبع قط إلا مع الثورة المضادة . هكذا يرتبط المصيران .

باستثناء « المواقف السياسية » ليس هناك عمل فني جدير على صعيد الفكر والعمل
عند توفيق الحكيم ، ومع هذا لم يسأل نفسه هذا السؤال : لماذا انتجت حين كنت غائب
الوعي ، ولماذا توقفت حين عاد ؟

نحن نعرف الجواب . لقد كان الحكيم رائداً في تاريخ الأدب المصري الحديث ، حين كان
مفهومه للوطنية المصرية رومانتيكياً ثورياً ، وقد كف الحكيم عن العطاء حين عاكس
الزمن ووقف ضد التاريخ ، أو حين تجاوز الزمن ورابعته سخرات التاريخ .

وهذا الكتاب يحتفل بالجزء الرابع من أدب توفيق الحكيم ، وهو الجزء الأكبر من
حياته وفنه وفكره ، أما الجزء الآخر والأقل ، والذي كف فيه عن العطاء ، فإنه
ليس جديراً بالتوقف إلا حين نكتب المأساة المصرية القائمة في ظل الثورة المضادة .